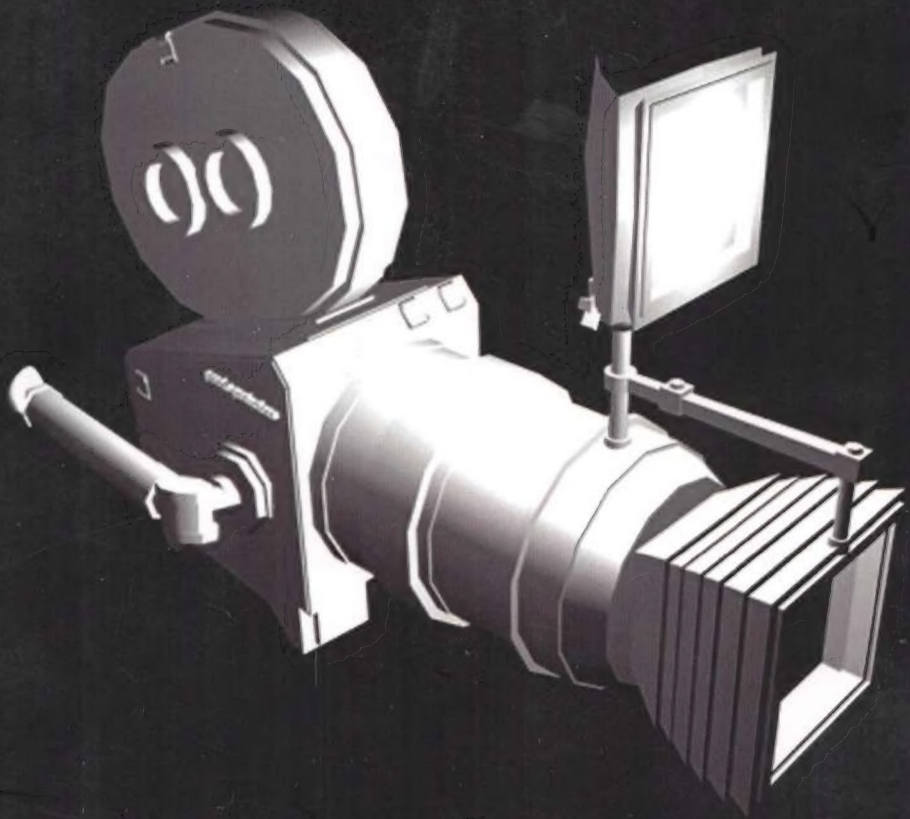


المركز القومي للترجمة

عين الكاميرا

مقالات فى تاريخ السينما
ونقدها وجمالياتها



تأليف: وليم روتمان
ترجمة وتقديم: محسن ويفى



الكتاب رغم تسلسل قراءته للأفلام من ناحية التاريخ منذ العشرينيات وحتى منتصف الستينيات، ورغم أنه يعطى أهمية لهذا التسلسل وللعوامل المطورة للسينما كمنتج - بمعنى ما - تكنولوجى ، فإن الكتاب لا يعد تأريخاً للسينما بقدر ما يعد دراسة فى جماليات الأفلام كوسائط سينمائية عبر قراءة متأنية لبعض الأفلام، ولمخرجى هذه الأفلام التى تعد - من وجهة نظره الخاصة - محطات مهمة فى تطوير السينما والكشف عن لغتها الخاصة وأساليب المخرجين المختلفين فى إثراء هذه السينما وتطويرها أيضاً مما منح أفلام كلاسيكية ليس بالمعنى الاصطلاحي العام وإنما بالمعنى الجمالى السينمائى الخاص الذى يأتى عبر الخبرة الخاصة فى قراءة هذه الأفلام ومنحها عطوراً وروحاً خاصاً نابعين منها ومن التوليف المتطور لمشاهدها السينمائية الخاصة كاشفة عن الأفق العظيم للفيلم كوسيط سينمائى وقدراته المتجددة فى طرح أسئلة الوجود الإنسانى الكبيرة بخصوصية وإلهام كبيرين .

عين الكاميرا

(مقالات في تاريخ السينما، ونقدها، وجمالياتها)

المركز القومي للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1462
- عين الكاميرا
- وليم روثمان
- محسن ويفي
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب:

The "I" of the Camera

By William Rothman

Copyright @ Cambridge University Press 1988

First Published by the Press Syndicate of the University of Cambridge

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة

شارع الجبالية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House. El Gezira, Cairo.,

Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

عين الكاميرا

مقالات في تاريخ السينما، ونقدها، وجمالياتها

تأليف: سليم روتمان

ترجمة وتقديم: محسن وفي



2010



mohamed



mohamed



mohamed khatab



mohamed



mohamed



mohamed khatab



mohamed



mohamed



mohamed khatab

المحتويات

7مقدمة المترجم
11تمهيد
	الفصل الأول
21إعادة الاعتبار لهوليوود
	الفصل الثانى
35جريفيث ومولد الأفلام
	الفصل الثالث
45جوديث من بيتوليا
	الفصل الرابع
63قلب جريفيث الحقيقى
	الفصل الخامس
85نهاية أضواء المدينة
	الفصل السادس
101الصورة الشهوانية على الشاشة
	الفصل السابع
111الشر والفضيلة أمام الكاميرا
	الفصل الثامن
131قراءة فى ستيلادالاس
	الفصل التاسع
143هوارد هوكس

الفصل العاشر

161 أن تعد وأن لا تعد فيلما عن رواية.

الفصل الحادى عشر

173 صانع الفيلم داخل الفيلم.

الفصل الثانى عشر

197 النهر.

الفصل الثالث عشر

219 دوار: المرأة المجهولة عند هيتشكوك.

الفصل الرابع عشر

251 شمال عن طريق شمال غرب: الأثر الخالد عند هيتشكوك.

الفصل الخامس عشر

269 مشاهد من بورتريه عائلى.

مقدمة المترجم

يأتى كتاب " عين الكاميرا " استكمالاً وتطويراً للكتاب السابق للباحث الفيلسفى والمنظر السينمائى وليم روثمان هيتشوك: النظرة القائلة (كامبردج عام ١٩٨٢) الذى كان قراءة متعمقة لخمسة أفلام للوصول إلى فهم إبداع هيتشوك ومكانته الخاصة فى تاريخ السينما ويضيف روثمان عن كتابه هذا بأنه: " كان بحثاً لشروط إبداع الفيلم، ونقذاً (بحس كاتلى) للفيلم من حيث كونه وسيطاً للإبداع "(١).

أما فى " عين الكاميرا " فقد وسع روثمان من مجال رؤيته سواء من حيث كم الأفلام التى يقوم بقراءتها أو مخرجى هذه الأفلام أو الأنواع السينمائية التى يحللها، كما أنه يوسع أيضاً من عدد الثيمات الأساسية التى يتناولها فى دراسته الشاملة هذه.

وهو بطبيعة الحال يبدأ كتابه بجريفت كى يظهر كيف أظهرت السينما قدراتها التعبيرية كوسيط أو كيف طور جريفت من وسيط السينما باستخدام قدراته التعبيرية الخاصة حتى إذا اعتمد على الميلودرامات المسرحية للقرن التاسع عشر وكيف حولت كاميرا جريفت هذه الميلودرامات إلى مأسى (تراجديات) للكشف عن دور المبدع فى وسيط السينما، وكيف تماهى مع شخصياته المختلفة (فى قلب سوزى الحقيقى) وبالذات النسائية منها وما هو دور الكاميرا فى الكشف عن الوعى الذاتى ليس فقط فى الكشف عن شخصيات عالم الفيلم وإنما أيضاً عن شخصيات النجوم التى تقوم بأداء هذه الأدوار ؟ وكيف أمكن لفيلم قلب سوزى الحقيقى لجريفت ذاته - ١٩١٩ - أن يتنبأ بالمشهد - الختامى - لفيلم أضواء المدينة لشارلى شابلن وأن يلهم أنواع سينما هوليوود الكلاسيكية فى الثلاثينيات والأربعينيات مثل سينما كوميدى الزواج (ثانية) وميلودراما المرأة المجهولة.

(١) هذا الاستشهاد موجود فى التمهيد الذى كتبه وليم روثمان عين الكاميرا.

وهو إذ يبدأ بجريفيث ومولد الأفلام يعرج إلى شابلن العظيم ويقرأ قراءة متأنية للمشهد الأخير من فيلم "أضواء المدينة" كل ذلك والأسئلة - الثيمات - التي يطرحها في البداية تأخذ في الكشف والتطور عبر مخرجى السينما الأمريكية والأوروبية الكبار: هوارد هوكس وقراءة تفصيلية في عالم أفلامه ككل وبالذات في فيلم: قم يا عزيزى، ولرينوار في فيلمه قواعد اللعبة والنهر وقبل ذلك يستكمل قراءته لألفريد هيتشكوك وإبداعه الخاصة ومكانته العظيمة في تاريخ السينما من خلال تحليله لفيلمه: دوار وشمال عن طريق شمال غرب، ثم أنه يختتم كتابه بدراسة متأنية للفيلم الوثائقي (التسجيلي) مشاهد من بورتريه عائلى لألفريد جيوريتى.

الكتاب رغم تسلسل قراءته للأفلام من ناحية التاريخ منذ العشرينيات وحتى منتصف الستينيات، ورغم أنه يعطى أهمية لهذا التسلسل وللعوامل المطورة للسينما كمنتج - بمعنى ما - تكنولوجى، فإن الكتاب لا يعد تأريخاً للسينما بقدر ما يعد دراسة في جماليات الأفلام كوسائط سينمائية عبر قراءة متأنية لبعض الأفلام - ولمخرجى هذه الأفلام - التى تعد - من وجهة نظره الخاصة - محطات هامة في تطوير السينما والكشف عن لغتها الخاصة وأساليب المخرجين المختلفين في إثراء هذه السينما وتطويرها أيضاً مما منح أفلام كلاسيكية ليس بالمعنى الإصطلاحي العام وإنما بالمعنى الجمالى السينمائى الخاص الذى يأتى عبر الخبرة الخاصة فى قراءة هذه الأفلام ومنحها عطر ورحيق خاص نابعين منها ومن التوليف المتطور لمشاهدها السينمائية الخاصة كاشفة عن الأفق العظيم للفيلم كوسيط سينمائى وقدراته المتجددة فى طرح أسئلة الوجود الإنسانى الكبيرة بخصوصية والهام كبيرين.

بقي أن نشير إلى أن هذا الكتاب والكتاب الذى سبق وقدمته لقراء العربية (السينما والحدائق من تأليف جون أور - ونشرته مكتبة الإسكندرية عام ٢٠٠٦) وما أنوى ترجمته فى كتاب أو كتابين قادمين، إنما أهدف بذلك إلى تحقيق غرضين:

الأول: التقييم النقدي التحليلي لأهم روائع السينما خلال القرن العشرين
والتي مثلت - في تاريخ السينما - محطات أساسية في التطوير الجمالي للسينما.

الثاني: تقديم مناهج النقد السينمائي المختلفة، عبر نقاد شتى يمثلون هذا
الزخم النقدي الجاد وكيف استطاع هذا الناقد أو ذاك، عبر مناهج نقدية مختلفة،
ليس فقط في إثراء الإبداع السينمائي المتميز وإنما أيضاً في إثراء ذلك النقاش
والجدل النظري حول السينما وقدراتها الإبداعية العظيمة في الخلق، وعلاقتها
بالواقع، على كافة الأصعدة، العلاقة بالمشاهدة، العلاقة بخبراتها السينمائية
وتطورها الخاص - حدودها وآلياتها الخاصة.. وكثير من الأسئلة الأخرى التي
يمكن أن تثار وأن تتفجر.

وهل لنا - من ثم - أن نأمل بعد تلك الجهود التي يبذلها البعض منا هنا
بمصر والعالم العربي - في تطوير (النقد) السينمائي لأدواته وأن يتسلح بمنهجية
متأنية في قراءة الواقع السينمائي ومعضلاته الجمالية مما قد يساعد في تطوير
السينما المصرية والعربية، وربما الدفع - عبر استخدام الثقافة العقلية الخلاقة
المبدعة بمعناها الشامل - نحو تغيير للواقع العربي إلى واقع أكثر إنسانية وأكثر
ارتباطاً بمصالح صناع الغد.

تمهيد

فى عام ١٩٨٢، صدر كتاب هيتشكوك - النظرة القاتلة وهو نتاج مشروع شغلنى لمدة عشرة أعوام^(٥). خلال هذه الفترة كتبت مقالات أخرى حول الأفلام وصناع الأفلام. وقد نشرت فى عدة جرائد منفردة، وقد استسلمت فى هذه الفترة لمخطوطات هيتشكوك وعزمت على تجميعها معا فى مجلد واحد، وذلك مع أوراق عديدة قدمتها فى مؤتمرات ولم تنشر. ويعد "عين الكاميرا" نتاجا لهذا التصميم، رغم أن نصف مقالاته كتبته خلال خمس سنوات، وذلك جزئيا بهدف جعل المجلد أقل من - مجرد - تجميع وأكثر من كتاب فعلى. هناك فوارق من حيث الأسلوب والنقة بين المقالات المبكرة وتلك المتأخرة، ولكنها تتوحد جميعا بالاعتماد المتمايك على القراءة المتأنية للمشاهدة وذلك لإثارة تلك المطالب حول الأفلام، وبالممارسة المتمايك للقراءة المتأنية، وأيضاً بالإحالة الجادة للتأمل فيما توضحه تلك الممارسة إزاء الفيلم. تعرض هذه المقالات، بتجميعها معا، تاريخ السينما من بدايات جريفييت حتى الوقت الحالى تقريبا. ومن هذا العرض، نبزغ صورة تاريخ الفيلم - صورة تدرك مركزية الأفلام التى تنعكس فلسفيا على القوى الغامضة وحدود وسيطها.

حاول - كتاب - هيتشكوك - النظرة القاتلة من خلال القراءات الكلية لخمس أفلام مميزة، الوصول إلى فهم إبداع هيتشكوك ومكانته فى تاريخ السينما. فى نفس الوقت، كان الكتاب بحثاً لشروط إبداع الفيلم، نقداً (بحس كائطى) للفيلم من حيث كونه وسيطاً للإبداع. وبرغم الزعم بموت المؤلف على نحو متواصل، إلا أنه فى الحقيقة يوجد مبدعون للفيلم. لكن ماذا يعنى أن تكون مبدعا فى وسيط الفيلم؟ ما هو الإبداع، ما هو الوسيط، ما هو الفيلم؟

(٥) ولیم روتمان، هيتشكوك - النظرة القاتلة - كاميراج: مطبوعات جامعة هارفارد، (١٩٨٢).

فى تأمل للإبداع يعتبر "عين" الكاميرا رفقة منسجمة لهيتشكوك، النظرة القاتلة: فهو يشتمل على مقالات عن فيلمين لهيتشكوك (دوار: المرأة المجهولة عند هيتشكوك"، و"شمال عن طريق شمال غرب": الأثر الخالد من أفلام هيتشكوك) وهو ما يعتبر تنمة وامتدادا للقراءة فى كتاب هيتشكوك. ويشتمل الكتاب أيضا على مقالات تحاول تحديد صور واضحة لعمل عدد من مبدعى السينما الآخرين، ذائع الصيت دى. دبليو. جريفيت (جريفيت ومولد الأفلام"، جوديث من بثوليا Judith of Behtulia و"قلب جريفيت الحقيقى")، هوارد هوكس ("هوارد هوكس وقم يا حبيبى Bringing up Baby) أن تعالج أو لا تعالج فيلما عن رواية") شارلى شابلن ("نهاية أضواء المدينة") وجان رينوار (صانع الفيلم داخل الفيلم: ثمان حركات وقواعد لعبة رينوار و"النهر"). فى المجادلة مع المصادر المفاهيمية الثمينة التى تقترب من موضوع الإبداع، فإن كلا الكتائين يستدرج على نحو متواصل - تجاه تحليل مفهوم التعبير السابق إنجازاه فى "ثلاث مقالات فى الجماليات" وهى رسالتى فى الفلسفة لنيل الدكتوراه^(١). القول بأن هيتشكوك يعبر عن نفسه فى أفلامه يعنى إنه قد اتضح من خلالها ويعنى أيضا إنه يعلن عن نفسه عبر هذه الأفلام. خلف هذا، عبر أدائه فى صنع الأفلام، فإنه يحقق ذاته فيها، يصير أكثر إشباعا، يخلق ذاته. من الممكن التعرف على هيتشكوك من خلال أفلامه لأنه، هو إبداع أفلامه، تماما كما إنه مبدعها. لكن هذا لا يعنى أن هيتشكوك المتعارف عليه فى هذه الأفلام هو خيال نصوص الأفلام، وسيظل الفريد هيتشكوك الحقيقى مجهولا. ما تجعله أفلام هيتشكوك مفهوما أو معروفا هو الوجود الإنسانى بشحمه ولحمه. (وهذا جزء من النقش البارز لتجليات هيتشكوك).

يبدو من المستحيل أن نعرف هيتشكوك من خلال أفلامه، لكن ذلك ليس بأكثر من استحالة الكائنات الإنسانية التعبير عن أنفسهم بأى وسيط آخر، فى قدرتهم التعبير عن أنفسهم إطلاقا. إنها حقيقة أن للكائنات الإنسانية قدرة على

(١) وليام روثمان، "ثلاث مقالات فى الجماليات" (رسالة غير منشورة، جامعة هارفارد. ١٩٧٣).

إظهار وإعلان وخلق أنفسهم. حتى هذه الحقيقة تبدو غامضة. يتناول "عين" الكاميرا هذا الغموض كى يكون، تاريخيا، أحد الثيمات المركزية للفيلم. تطور أفلام هيتشكوك والآخرين الذين أكتب عنهم، تلك الثيمة بواسطة خلق علاقة حميمية غامضة بين الكاميرا "وأشخاص" الكاميرا، الكائنات الإنسانية التى تسكن داخل عالم الفيلم (إنهم أيضا النجوم التى تقدم نفسها للكاميرا وتوضح عن طريقها)، وعلاقات حميمية متساوية وغامضة بين الكاميرا والمبدع ذلك الذى تمثله الكاميرا (تمثل الكاميرا أيضا المشاهد، ألا تخدم من ثم، دائما سيدين؟).

يعد الإبداع واحدا فقط من الاهتمامات الرئيسية "عين" الكاميرا تدرس مقالاتان ("الطهر والشرفى مواجهة الكاميرا" و"الثناء وتغيير المظهر فى مواجهة الكاميرا": قراءة فى ستيلا دالاس) فى الطرق التى تغير بها الكاميرا الميلودراما المسرحية وما يظهره هذا التغيير للفيلم، وانقطاعه الصادم عن المسرح. يمثل "الرمال الأحمر: صورة الشهوانى" تأملا فى البعد الشهوانى لقوة الفيلم الرهيبة. يفسر مشاهد ليورثريه عائلى لالفريد جيوزببتي. دور الكاميرا فى سينما الحقيقة والعلاقة بين "التسجيلى" و"الخيالى". أما مقال "إعادة تقييم هوليوود: تأملات فى السينما الأمريكية الكلاسيكية" الذى يستهل هذا الكتاب مع إطلالة على تاريخ الفيلم، يحدد السؤال (بين أسئلة أخرى) ما الذى يعتبر أمريكيا داخل فيلم أمريكى؟

بطبع كل هذه المقالات داخل غلاف واحد، أمل أن أجعلها متاحة للقراءة، وأيضا أكثر اقترابا، رغم أنها مكتوبة بنثر يفهمه العامة وواضح كما أريد أن يكون عليه، فإن طريقة تفكيره فى الفيلم، وتعتبر هى أيضا طريقة لمشاهدة فيلم، طريقة لمشاهدة فيلم كتفكير، لن تكون حميمية لقراء كثيرين. أملى أن قراءة هذه المقالات المجمعة معا ستساعد فى الإفصاح عن حميمية طريقها فى التفكير. لكن هناك هدفا آخر لوضع هذه المقالات معا هو جعل طريقها فى التفكير أقل حميمية - أكثر إثارة للجدل، أكثر نقدا، أكثر إلحاحا واشغالا. هذه كتابة تستحث القارئ على التفكير فى الأفلام، وهو ما يعنى. جزئيا، تفكيرا فى استحواذ الأفلام كاملة علينا. وهذا

ما يعنى بدوره، جزئيا، تفكيراً فى لماذا نقاوم التفكير فى الأفلام، ولماذا تعد هذه المقاومة، كما تبدو عليه، طبيعية. (وهذه فكرة، أيضا، من الطبيعى أن نقاوم).

دفعنى معظم ما فهمته عن مقاومة التفكير فى الأفلام إلى طريقة عتيقة، داخل فصل الدراسة. ولكن داخل الفصل أيضا علمت أنه يمكن تجاوز هذه المقاومة، أو، أفضل من ذلك، يمكن الاستفادة منها.

كل الصفحات التالية تحمل عبء حوالى عشرين عاما من المحاضرات عن السينما، بداية من هارفارد عندما كنت طالبا متخرجاً فى الفلسفة، ثم تواصلت بجامعة كاليفورنيا ببريكلى وكلية ويلزلى. كنت أستاذاً مساعداً فى دراسات السينما بجامعة نيويورك قبل أن أعود إلى هارفارد، حيث درست تاريخ ونقد نظرية الفيلم من عام ١٩٧٦ حتى ١٩٨٤، تلك الفترة التى كتبت فيها أغلب هذه المقالات. وكانت تجربتى داخل الفصل مصدراً رئيسياً لهذه الكتابة، وهى من الأهمية حتى إننى لابد أن أحدها بقليل من التفصيل.

فى نفس محاضرة الفصل، كنت أقضى نصف الوقت تقريبا أبحث داخل مشهد واحد أو أكثر باستخدام (بريكتور) أو جهاز فيديو ليتيحاً لى إيقاف الفيلم فى أى وقت، مثبتاً الصورة ومحتفظاً بها على الشاشة. أطلع على نص - الفيلم - كلمة وراء كلمة، حركة بعد حركة، تعبيراً بعد تعبير، لقطة لقطة وأفسر ما على الشاشة (وما هو غائب وله دلالة) كل دقيقة، ما يتضح، ما يحرك، وكيف يؤثر على تجربة المشاهد. أتحدث عما لابد أن يراه كل مشاهد، وأتوصل إلى رؤية ما لا يستطيع أن يراه المشاهدون الآخرون (حظت أفلام هيتشكوك خاصة بتعليقات ضاحكة و"أسرار" أخرى وهى كلام فارغ فى شكل وجهة نظر ساذجة) باختصار، أقدم قراءة للمشهد، لحظة بلحظة، وأدعو الآخرين داخل حجرة الفصل أن يعترض فى أى وقت بتعليق أو بسؤال يمكن أن يضيف أو يراجع أو يتحدى قراءتى الخاصة أو يهدف إلى تقديم قراءة مغايرة.

عادة ما يكون المشهد من فيلم سبق وشاهدناه معا الليلة السابقة، وقرأنا عنه فى أدبيات النقد ومعروف على نحو واضح (تم مشاهدته من قبل جمهور وتم دراسته على طاولة المونتاج). أكثر من هذا، وعبر السنين، يكون فيلما مما سبق ودرسته جيدا. أدخل الفصل وأنا أعرف بالفعل الكثير مما أنا فى سبيلى أن أشرحه. مستعدا بالفعل بقراءة ما، لكننى على استعداد أيضا دائما أن أغير تلك القراءة باختبارها داخل الفصل، إننى دائما ما أفكر أيضا - أفكر بصوت عالى أمام الفصل وفى مواجهة فيلم يأخذ بتلابيبنا (يسحرنا) حتى عندما أتكلم. أقوم باكتشافات - وداعيا الآخرين أن يكتشفوا، ويقوموا بالفعل باكتشافات - هنا والآن فى مواجهة سحر الفيلم. (وتلك القراءة التى قمت بتحضيرها تأخذ فى النسيج هى الأخرى عبر هذه الاكتشافات الأصيلة، أو على الأقل تختبر، داخل الفصل)، أعمق هذه الاكتشافات تدور حول ذلك السحر الغامض الذى يسيطر على المشاهدين. إنها تدور حول ما يمر به المشاهدون على نحو عادى فى صمت، وعن ذلك الصمت.

ما يحدث فى ظلام دار العرض، مثل ما يحدث خلف الأبواب المغلقة للفصل، مباح لكل ما هو حاضر، يتمتع فى نفس الوقت بخصوصية وبحميمية. بشكل عادى، حتى بعد ما ينتهى الفيلم، وتضاء الأنوار ونستعيد حياتنا العادية وحواراتنا العادية، فإننا لا نقطع الصمت الذى لفنا أمام الفيلم. نتحدث الأفلام إلينا بلغة حميمة ملؤها اللامباشرة والصمت. كى نتحدث جديا عن فيلم، فلا بد أن نتحدث عن ذلك الصمت، حوافزه وأعماقه فيجب أن نتحدث عن ذلك حيث يفيض الصمت بالصوت ويجب أن نفيض بالصوت إلى ذلك الصمت، يجب أن ندع ذلك الصمت يتحدث عن نفسه. هذا جزء هام مما درسته - ودرسته كى يتحقق (على الأقل عندما تقف النجوم معى) - بينما أفكر بصوت عال فى مواجهة الأصل.

فى حجرة الدراسة، نشارك جميعا فى مشروع مشترك. فأننا محاضرون، لكننى أيضا طالبا معلما، معلما نفسى، فى التفكير حول الفيلم بمرور السنين، فإن

التفكير الذى تواصل داخل حجرة الدراسة قد غذى نقاشات لا حصر لها خارج حجرة الدراسة.

عمقت تلك النقاشات الإحساس بالمشروع المشترك وهو بدوره قد غذى التفكير فى حجرة الدراسة. ومن ذلك التفكير والتفكير والإنصات داخل وخارج الدراسة انبثقت كتابة هذا الكتاب. بمعنى ما، تحاول هذه الكتابة الإمساك بسحر تلك الساعات داخل حجرة الدراسة وتلك الحوارات خارج الدراسة. إنها تحاكي أمنية ترتكز عليها كل كتابة، ربما، وهى بالتأكيد أمنية (الأمنية؟) التى يركز عليها الفيلم: أمنية أن نحفظ بالماضى أماننا، برغم أننا قد نكون غير ملائمين كى نستعيده مرة أخرى للحياة. يكفى بمعنى آخر أن محاضرات الدراسة والحوارات، برغم سحرها، كانت فقط بروفات للكتابة حقاً، ما جعلها ساحرة لم يفصل أبداً عن حقيقة كتابتى، من وعدا الذى قطعت به بالتفكير فى الأشياء من خلالها، للعمل على صياغات برغم كونها موضوعاً للمراجعة، برغم إثارتها للجدل، إلا إننى دون جدل قد أعددت لاستدعاء ذاتى، كى أجعلها متاحة، للنشر. كانت هيبتي فى حجرة الدراسة دائماً مدينة لذلك الوعد، كما أن مشاركتى فى الحوارات التى دعمت تفكيرى، حوارات الهمت من قبل الرؤية المشارك فيها مجتمع الكتاب، وعدتم فهمه داخل الحس المتسع لرجال ونساء نذروا أنفسهم كى يصبحوا بارزين. مثل وعد يمكن الحفاظ عليه، مثل دين وفى بوعده، فقط بالكتابة.

كتابة تؤسس هيبته الخاصة، لكن كتابة بهيبة حول الفيلم تطرح مشاكل خاصة، مشاكل هى ذات الوقت أدبية وفلسفية. فالتفكير بصوت عال داخل حجرة الدرس، يجعل المرء يثق فى الفيلم نفسه كى يجعل كل شخص قادراً فى الحال على تفهم ماهية الفيلم، لا تستطيع الكلمة المكتوبة فى هذا السياق وصل الكاتب والقارئ فى مواجهة الفيلم. تستطيع الكتابة فقط أن تتوسل (تدعو القارئ أن يتذكر) أو تستدعى (تدعو القارئ أن يتخيل) قوة الفيلم وخصوصية اللحظة المتفردة

للفيلم. في محاولة ذلك، يعد الوصف هو الأداة الأولية للكاتب، رغم أن إضافات الإطار تقدم مساعدة مفيدة.

في الفصل، هناك أوقات أوقف فيها الفيلم كي أتحدث وهناك أوقات أخرى أوقف فيها الفيلم كي أظل صامتا، سامحا للحظة أن يرجع صداها في تفكير كل شخص. (غالبا لا أعرف عندما أضغط على الزر هل يكون على أن أتكلم أم أظل صامتا). في أية قراءة مشهد فنية بحق تتجز داخل حجرة الدرس، يتكلم المرء فقط عندما يدعو الصمت ذاته إلى تقديم صوت له. عندما يتحدث الصمت بصوته الخاص، يكون الفن في حالة إصغاء. مثل هذه القراءة البارعة للمشهد تعد دراسة لحدود ما يمكن الإفصاح به. وهى أيضا دراسة لحدود ما يدور دون كلام. ما تظهره إمكانية مثل هذه البراعة هو حدود اللغة وحدود تزامن الفيلم. هذا يعنى، أن هناك حدا فاصلا بينهما، ويمكن لقراءة مشهد أن تستكشف هذا الحد، على الأقل بعرض جزء منه.

عندما يؤدي المرء قراءة لمشهد داخل حجرة الدرس، يكون هناك تفرقة واضحة بين الكلام والصمت، تفرقة مجسدة أليا، كما لو كان المرء يفتح فمه كل وقت. ومع ذلك، فإن الكتابة عن مشهد، حتى عندما تستعين الكلمات بإضافات الإطار، فإنه من الضروري لوصف ما تظهره الشاشة في لحظة خاصة لإبداء تعليق أو حتى لتدعه يمر دون إبداء أى تعليق. فى الكتابة، يعد الوصف شكلا من الحديث، لكنه أيضا شكلا للصمت. من أجل الكتابة لعرض الحد ما بين الحديث والصمت، هذا الحد - مثل قوة الفيلم وخصوصية لحظة الفيلم - يجب أن يستشهد به أو يستدعى الكتابة نفسها، بأصواتها وبصمتها.

نقيم قراءات المشهد فى هذا الكتاب ذلك التحدى لأجلهما: أن يصف كل لحظة فردية فى كل قوتها الدرامية وفى عمقها السيكلوجى بينما يبلغ أيضا عن قوة وعمق نجاح اللحظات خارج عن المشهد - وأساسا الفيلم ككل - المؤلف.

التحدى أيضا كى يجعل كل تعليق شخصى - كل تعليق فلسفى يحدث من قبل لحظة خاصة قابلا للتفسير بحسم بالنسبة إلى الفيلم ولتجربتي الخاصة بينما يجعل أيضا هذه التعليقات تتجح بعضها الآخر بمنطق عنيد. الهدف هو أن قطعة كتابة تدعم كل من خطوط التفكير المتشابهة حتى نصل إلى نهاية ما، ربما بالوصول إلى نتيجة، يمكن لقراءة مشهد أن تدعم تفكيراً هو فى نفس الوقت عفويا وذات منطق مستقيم دالا وبواقع عن الكتاب وعن التفكير وعن الفيلم يصعب التنبؤ به.

بدرجة كافية حققت هذه الكتابة جوهرها فى هيتشكوك - النظرة القائلة وفى هذه المقالات الحالية، لقد جعلت من قراءة المشهد جزء منى، مما مكنى من التعبير عن نفسى، أن أقول ما أود قوله عن الأفلام التى كتبت عنها. وما قلته عن تلك الأفلام يعنى أنها تمتلك شيئا ما تقوله وأنها قد قالت.

التفكير التفكيرى، فى معارضته لإمكانية مثل هذا التحقق، لابد وأن يحتضن جيدا قراءة المشهد كوسيط نموذجى للتظاهر بأن الفيلم - مثل الكتابة، مثل الكلام، مثل التفكير نفسه - لا يمكن أن يكون مترابطا منطقيا، بكر، كلما، لا يستطيع أن يعالج أبدا حيازته الكاملة لتنافر نغماته مابين الصمت والأصوات. تبدى قراءتى بديلا لهذه الرؤية الشكية (رغم أننى أذوق كثيرا مثلى مثل أى تفكيرى فرص الترابط الحر، القصائد القصيرة (التى تنتهى بفكرة) النكات، التناقضات (الظاهرية)، الاستطرادات، التعليقات الاعتراضية، إلخ المقدمة من صيغة قراءة - المشهد).

عندما أقرأ مشهدا، أضع كلماتى الخاصة على أفكار شخصيات الكاميرا وعلى أفكار المبدع. أعطى صوتا إلى تلك الأفكار، رغم أن كل ما استرشدت به هى وجهات النظر المؤطرة من قبل الكاميرا، وجهات نظر حيث المبدع غائب وحيث أشخاص الكاميرا حاضرة فقط، كما لو كانت، من الخارج. تطالب تأكيداتى بالتحقق - وتطالب بأن الفيلم قادر على الإنجاز - شيئا ما يعتبره الشكى مستحيلا -

وأجعل مثل هذه المطالب من أجل تأكيد ما وجدته أكثر إدهاشا، ثوريا، متحولا عن الأفلام التي قمت بدراستها، من جانب، يعتبر هذا أقصى وعى - ذاتى لها، عمق أفكارها حول عين الكاميرا. كما قرأتها، هذه الأفلام مفكرة، إنها تفكير فى التفكير، كما أنها تفكر فى الفيلم، متأملة فى قوى وتخوم وسيطها الخاص.

السينما، وسيط محدود بسطوح، بالخارج، بالمرئى، تتبثق فى تأملات هذه الأفلام كوسيط لأعماق خفية، للداخل، للمرئى.

" يعد الجسم الإنسانى أفضل صورة للروح الإنسانى"، كتب فيتنجنشتين فى البحث الفلسفى، معبرا عن دهشته - دائما دهشته نقطة انطلاق الأولى - فنحن لدينا فقط فكرة أن العقول الأخرى يتعذر علينا الوصول إليها، فهى منفصلة عنا عن طريق سور يصعب عبوره^(١). لا يمثل طموح فيتنجنشتين أقل من تجاوز شكلية Skepticism من قبل التسليم بالحياة اليومية، نتيجة لتحول أصولى للإرث الأساسى للتفكير الغربى. تشارك السينما فى هذا المشروع بالتظاهر بأن مانع (سور) شاشة الأفلام - مثل الحد ما بين اللامرئى والمرئى، الداخل والخارج، الذاتى والموضوعى، المرأة والرجل، الخيال والحقيقى، الصمت والكلام، لا يمثل مانعا على الإطلاق، مع إن من الطبيعى أن يتم تصويره هكذا، ومن المثير للدهشة ماذا سيكون هذا المانع إذن.

(١) لودفيج فيتنجنشتين، بحوث فلسفية (نيويورك: ماكميلان، ١٩٥٣) ص ١٧٨.

الفصل الأول

إعادة الاعتبار لهوليوود

تأملات فى السينما الكلاسيكية الأمريكية

تعد تجربة السينما الأمريكية فريدة تماما عنها فى أى بلد آخر، ولا تتفصل صدمة السينما عن عملية أو على الأقل عن شبح الأمركة. فى أمريكا، لا تمثل السينما بشكل عام شيئا ما خارجيا إنها ببساطة أمريكية. لكن ما هو الأمريكى فى السينما الأمريكية؟

لمدة عقد أو ما يقاربه بعد العروض الأولى للسينما فى عام ١٨٩٥، قدمت السينما حقيقية مأخوذة من محاضرات عن رحلات السياحة، أفلام إخبارية، فصول لمسرحيات الفودفيل، أفلام حيل وأفلام مزاح. كان جمهور السينما فى أمريكا حضرى على نحو غير متجانس حيث ينحدر من الهجرات الحالية وكان أغلبه من أوروبا الشرقية. إلى أى مدى يعتبر هذا حقيقة موضوعا للخلاف بين مؤرخى السينما؟ بمعنى ما شملت السينما، بالذات فى أمريكا، فى إطار عملية الأمركة - تطبيعا للمهاجرين الحاليين، بتعليمهم كيف تعيش أمريكا (وأيضا شرح الاختلافات الإقليمية، تلك العملية التى قام بها التلفزيون بشكل انتقامى). برغم ذلك، وجريا على النمو المفاجئ للمسرح النيكل (الرخيص) فى عام ١٩٠٨ مالت العروض أكثر تجاه مكانة أعلى". فأصبح السرد المسرحى - خاصة معالجة الروايات التقليدية (لا تشمل على عنصر كوميدي) والمسرحيات - هو الشكل المسيطر للسينما فى أمريكا، كما ظل كذلك حتى اليوم. كانت أفلام جريفيث الأولى مستهدفة بوضوح لجمهور أمريكا الذى، مثل جريفيث نفسه، يأخذ واقع وإن بغير معنى، أمركته على محمل الجد.

بطبيعة الحال، تعد قضية أمركة الأفلام الأمريكية معقدة. الحقيقة أن في كل فترة، لعب الأجانب أدواراً رئيسية في إبداعها. من شابلن إلى مورناو إلى لوبيتش إلى لانج، هيتشكوك، رينوار، أفيلوسى، سيرك ووالدر، كثير من معظم المخرجين المبدعين "الأمريكيين" هم ليسوا بأمريكيين، على الأقل عندما بدأوا عملهم في هوليوود. ويمتد هذا بشكل متساوٍ إلى نجوم، وكتاب سيناريو ومنتجين. حقاً، هناك أنواع بأسرها من السينما الأمريكية، مثل الفيلم الأسود وسينما رعب الثلاثينيات (بتأثير من التعبيرية الألمانية) تبدو كلها بالأكاد أمريكية.

لكن ومرة أخرى، تماماً كل الأمريكيين سواء بالولادة وأيضاً للأمريكيين أو الأحفاد الحاليين لغير الأمريكيين. ولابد أن يفكر المرء في أن الأمر لا يتعلق بالثقافة الأمريكية بشكل خاص، لكن هذه قصة أخرى. في القرن التاسع عشر، على سبيل المثال، ما يسمى بالترانسندنتالية^(١) - فلسفة إمرسون وثوريو، قصص وروايات هاتورن، وبو، ملفيل وهنرى جيمس وأشعار ويتمان تعد جوهرية أمريكية. وبرغم ذلك، هذا المثال يشدد على ملمح مميز للحياة الثقافية والفكرية الأمريكية. لا يوجد فيلسوف فرنسي في القرن التاسع عشر يناطح مكانة إمرسون،

(١) يقول الأستاذ/ شوقى جلال فى هامش ترجمته لكتاب التنوير الأتى من الشرق: سادت الفلسفة الترانسندنتالية فى الولايات المتحدة خلال القرن التاسع عشر بتأثيرات من أوروبا (ألمانيا) وكذا تأثيرات شرقية (البوذية والكونفوشية والهندوسية). وترى هذه الفلسفة أن معرفة الواقع مستمدة من مصادر حدسية دون الخبرة الموضوعية. وتعنى بما هو قبلى وبديهى فى المعرفة أو الإهامى. وتقلل من أهمية الخبرة الحسية. كما يقول جى. جى. كلارك مؤلف الكتاب نفسه أن إمرسون وثورو هما رائدى الفكر الفلسفى المؤسس للترانسندنتالية فى نيوإنجلند. وتمثل فلسفتها التزاماً بالأفكار القديمة والكلية المتعلقة بالوحدة الجوهرية والطبيعة الروحية المميزة فى نهاية المطاف للناموس الكونى. واقرنت هذه الفلسفة بالإيمان بجوهرية خيرية الإنسان وسمو الفكر الحدسى على الفكر العقلانى. كما يضيف "إنها تضمنت فى القلب منها بحثاً عن قيم دينية وروحية غير مرتبطة بالمسيحية الأصولية (الأرثوذكسية - أو مرتبطة فى الحقيقة بأى طائفة دينية. ومن ثم تعبر عن الحقيقة التى تعالت على الحدود العقيدية (م) عن كتاب التنوير الأتى من الشرق تأليف جى. جى. كلارك ترجمة: شوقى جلال (عالم المعرفة، العدد ٣٤٦ ديسمبر ٢٠٠٧).

لكن ربما يوجد شبان وشابات فرنسيين اليوم، كجزء من تجربة نمو فرنسا، تعلموا كلماته أو كلماتها عن ظهر قلب ويدرسوها بالقلب. لكن في عملية نمو أمريكا لم يتعلم الشبان والشابات ولم يدرسوا في هذا السياق كلمات إمرسون أو قيمة هذه الكلمات. فالأمريكان، مقارنة بالانجليز أو الفرنسيين أو الصينيين أو اليابانيين، غير واعيين بتاريخ الفكر والإبداع الفني في بلدهم الخاص - غير واعيين بمصادر، أمريكية وأجنبية، لأفكارهم الخاصة. برغم ذلك، ومن خلال آليات هي غامضة في الوقت نفسه، ظلت الأفكار الأمريكية مثل تلك التي تخص إمرسون واسعة الانتشار وشديدة الفعالية بأمريكا. واحدة من الرؤى العميقة لستانلي كافيل، والتي سأعود إليها، هي أن السينما الهوليوودية في الثلاثينيات والأربعينيات قد وجدت جذورها ويجب فهمها في إطار الإرث الأمريكي للترانسندنالية. وهذا صحيح على النحو المشار إليه وإن الأمريكيان ليسوا واعيين حقيقة أيضا وهما حقيقتان هامتان بشكل متعادل في الثقافة الأمريكية.

يمكن للبعض أن يتحدى النسب الأمريكي للترانسندنالية الأمريكية، مجادلا بأنها فقط شرارة متأخرة للحركة الرومانسية واسعة الانتشار والتي لا يمت أصلها بشئ لأمريكا، بل إنها بزغت عن الترانسندنالية المثالية للألماني عمانويل كانط، الذي بدوره اعتمد على عمل لوك، هيوم، وبيركلي في بريطانيا العظمى، ليبتنز بألمانيا وديكارت بفرنسا. كان إمرسون وثوريو، القارئان النهمان، واعيين بتلك المصادر، ولكنهما واعيان أيضا بأن على الرغم من أن الرومانسية كانت مصدرا لتفكيرهم الخاص، صارت أمريكا بدورها مصدرا أساسيا للرومانسية. وليست مصادفة أن نقد العقل الخالص لكانت كان معاصرا لتكون الولايات المتحدة الأمريكية أو أن ديكارت - معاصر شكسبير - كان يكتب في نفس وقت المستعمرات الأولى الفرنسية والإنجليزية في أمريكا.

الجذور الأمريكية والأجنبية للثقافة والأدب الأمريكيين في القرن التاسع عشر لا يمكن أن يزال عنها الغموض: وهذا جزء مما يجعل هذا العمل أمريكيا،

مثل حقيقة إنه سيرتدى هوية أمريكية كى يكون موضوعا رئيسيا. ما هى أمريكا، من أين نبتت وما هو مصيرها، كلها ثيمات حيث تستطيع من خلالها ثقافة أمريكية أن تحدد نفسها على نحو متواصل. خلال الفترة الحرجة من عام ١٩٠٨ إلى دخول البلد فى الحرب العالمية الأولى، الفترة التى تجذر فيها السرد السينمائى، تعهدت السينما الأمريكية بهذا السؤال عن هوية أمريكا، وأجابت فى مولد أمة، ذاك الفيلم الذى أظهر للجمهور الأمريكى على نحو قطعى الفعالية الرائعة التى تستطيع الأفلام أن تظهرها. حقا، فى رائعة د.هـ. جريفيث، - حيث - المظهر الأساسى للسينما الأمريكية خلال تلك السنوات، وحيث القدر الأمريكى وقدر السينما كانا مرتبطين على نحو مصيرى.

بدأ جريفيث بروية مثالية: فقد أمريكا أن تتخذ العالم، وقدر السينما أن تتخذ أمريكا. خلال فيلم مولد أمة، مع ذلك، عبر بالميل تجاه الرؤية الأكثر التباسا وقاتمة من هاتورن، وبو، وملفيل. لقد طرح الاكتشاف المزعج إن فى الطريق لإثبات براءة، فلا بد للكاميرا أن تنتهك براءة وبرغم القصد المثالى، فقد لامست الأفلام ما هو أساسى وما هو أيضا نبيل داخل أرواحنا. ويعد هنا الإدراك، الذى كافح به طوال عمله المهني، هو الأكثر بقاء - على الأقل لابد من إدراكه - من إرث جريفيث للسينما الأمريكية. هناك دراسة مشهورة باسم "فى السينما الهندية" بقلم إيريك بارنوه وس. كريشنا - سوامى يصران فيها بعنف على أن لا المؤرخين ولا رجال الاجتماع بقادرين على إمدادنا بإجابات محددة تتعلق بتأثير السينما على المجتمع. لقد حددا أنفسهما داخل تأييد نوعى للإعلان على أن - حدث ذلك بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاما على صناعة السينما الهندية - "السينما" قد زعزعت الطمأنينة المسالمة للجماهير الهندية، لقد ملأت عقول الشباب بأشواق جديدة وهى اليوم تعد قوة فعالة فى الحياة الوطنية^(١). بكلمات أخرى، رغم أننا لن نستطيع أن نتفهم كاملة فعالية السينما فى إحداث أو مقاومة التغير الاجتماعى فى الهند، لكننا

(١) إيريك بارنوه وس. كريشنا سوامى. السينما الهندية (مطبوعات جامعة لويسفورد ١٩٨٠) ص ١٠٢.

نستطيع على الأقل القول بأن السينما قد شاركت أساساً في عملية إعداد المجتمع الهندي لنفسه لتقبل الأفكار الحديثة. في الصدام بين الأفكار الحديثة وأعراف الهندوس الأرثوذكسية في مثل حالات مثل المحظور ودور المرأة، تحالفت السينما في الهند (حتى السنوات الحالية على الأقل) مع قوى الحداثة.

كان ميل جريفيث تجاه أفكار حديثة، خاصة المتعلقة منها بدور المرأة، يتسع للجمع بين المتناقضات. تم التعبير عن تكافؤ الضدين هذا في التوتر ما بين أدوار المنفعة والأخلاقية وبين الأسرار القائمة التي يُسحر بها بكاميراها. وحد جريفيث ما بين اليقين الفكتوري الذي يقضى بأنه من الملائم للمرأة أن تصير مذعنة مع احترام عميق لثقافة وخيال وقوة المرأة في أفلامه. ويالهن من نساء رائعات جلبهن إلى السينما بالحدس! وكلما أمعنت النظر في الرؤى الساحرة لجريفيث لليليان جيش، وماي مارش، وبلانش سويت وأخريات، أصاب بصدمة بسبب شراهة رغبته في النساء، وقدرته الغريبة على التماهي معهن.

بعد الحرب نمت صناعة السينما الأمريكية إلى حد السيطرة الدولية. هوليوود ما بعد الحرب حيث ناضل جريفيث بغير جدوى كي يعلن تفوقه ارتبطت بوضوح بتحرر الروح لـ "عصر الجاز". لكن مع كل مشهدها وسحرها، عشاقها اللاتنيين، مراهقاتها، وفتياتها، فإن الأفلام الهوليوودية في العشرينيات لم تضع حقيقة وبوضوح ماهية تلك الروح، ولا مصادرها ولا أرضيات معارضتها للأفكار الأرثوذكسية ولا ماهية الأرثوذكسية التي تعارضها. مع تتبع خطى انسحاب أوكيت جديّة غرض جريفيث، فإن السنوات من نهاية الحرب حتى نهاية العشرينيات هي الفترة الأكثر قتامة في تاريخ السينما الأمريكية.

لقد تعلمنا أن تلك كانت "العصر الذهبي للسينما الصامتة"، عصر صارت فيه السينما فنا ولغة دولية مجيدة. علاوة على أن تلك السنوات كانت سنوات سطوة هوليوود على إنتاج السينما العالمية، وإمساكها بجماهير السينما العالمية، لقد اقتربت من الكمال (بدون قيود). على نحو غريب، باستثناء المبرر الاحتفالي العرضي،

متلما حال - فيلم - الطمع لستروهايم والكوميديات الرائعة لشابلن وكيتون وشروق الشمس لمورناو (التي جميعا مع أعضاء المدينة لشابلن، قد منحت أغنية البجعة لتلك الفترة) فإن ليس هناك فيلم أمريكي من تلك الفترة ظل له جمهور (من خلف صميم سينما السترات الصفراء (العسكرية) متحجرة القلب)، حتى من بين طلاب السينما نصل إلى فترة الأزمة الخلاقة، حيث الصدمات المتزامنة لتكنولوجيا الصوت الجديد والكساد الكبير (حيث أحدثت تغيرات في تنظيم الاستديو والملكية) عطلت استمرار تاريخ السينما الأمريكية. كان هناك تدفق لشخصيات - مخرجين - ممثلين، كتاب، منتجين - من مسرح نيويورك (وبزيادة مطردة من الخارج، مع سوء الأحوال السياسية بأوروبا). بصفة عامة، كان الموردون من برودواي (على عكس الأوربيين) غير مثقفين في السينما. لذا فقد قربوا الوسيط الجديد لأفكار كانت مصادرها معروفة في كل مكان بعيدا عن تاريخ إنجازات السينما المبكرة. بدا مرة أخرى أن الأفلام الناطقة وسيط جديد بالنسبة ومن ثم فقد بدا مرة أخرى أن الأفلام الناطقة وسيط جديد بالنسبة للكل، حتى لدى التجربة العريضة سينمائيا الذين كان صنع الأفلام هو تعليمهم الأساسي. عندما بدأت الأفلام الهوليوودية الناطقة، لم يكن يتنبأ أحد بالأنواع الجديدة التي تثبت عنها. فقد احتاج الأمر سنوات عديدة من التجريب، من اختبار الحدود، قبل أن يستقر نظام جديد للإنتاج على نحو راسخ ويصير مشهدا جديدا ومميزا مستقرا للأنواع والنجوم. يمكن أن نأخذ عرض فيلم "حدث ذات ليلة" It happened one night عام ١٩٣٤، وهي السنوات الأولى لنظام الإنتاج الإلزامي الصارم، كبداية لفترة ما سميت بـ "سينما هوليوود الكلاسيكية".

مثل هذه الأفلام كفيلم حدث ذات ليلة، بكل ما فيها من كوميديا، أحييت جدية جريفيث ذات الغرض الأخلاقي وعقيدته الأصيلة بأن قوة السينما الفاعلة تستطيع إيقاظ أمريكا، من مخاض كابوس، إلى هويتها الجسدية بها. أو ربما نستطيع القول بطريقة أكثر تحديدا أن الأفلام الكلاسيكية الهوليوودية قد انطلقت بجريفيث كي يرتبط مباشرة بالترانسنندالية الأمريكية للقرن التاسع عشر.

لقد كان ستانلى كافيل هو أول من أدرك دلالات ذلك فى كتابه الأساس "مطاردات السعادة"^(١) حدد كافيل نوعا genre سماه "كوميديا الزواج" The comedy of remarriage (يحتوى قائمة الأعضاء الأساسيين لهذا النوع على أفلام حدث ذات ليلة، الحقيقة المرعبة، قم يا حبيبى، فتاته، فرايدى، قصة فيلادلفيا، السيدة حواء وضلع آدم).

فى كوميديا الزواج (ثانية)، يتساوى الرجاء والنساء. فلهم نفس الحقوق فى تعقب السعادة وهم متساوون روحيا - متساوون فى قدرتهم على التخيل وعلى المطالبة بالتحقق الإنسانى، كما يشير كافيل. فى هذه الأفلام، لا تأتى السعادة بتغلب الثنائى على العقبات الاجتماعية التى تواجه حبهما، كما فى الكوميديا التقليدية، بل عن طريق مواجهة الطلاق والعودة مرة أخرى بالتغلب على العقبات التى بينهما وداخلهما.

السينما الهندية، فى معارضتها للهندوسية الأرثوذكسية، والسينما اليابانية فى وقوفها ضد الوعى الإقطاعى، أفرتا بحق المرأة فى الزواج عن طريق الحب. هذه أفلام هوليودية كلاسيكية - يقفز إلى ذاكرتى كامبلا كأحد هذه الأفلام - حيث الميول الإقطاعية والأرثوذكسية العقيدية تقف كحجر عثرة فى طريق الحب، لكن مثل هذه الأفلام نموذجيا صنعت فى الماضى وصنعت فى كل مكان سوى أمريكا. فالمجتمع الأمريكى، كما قدم فى كوميديا الزواج (ثانية) هو الذى بالفعل يجيز حق المرأة فى الزواج وحتى فى الطلاق من أجل شئون القلب. إنه الزواج نفسه، الطبيعة وحدود رابطته، هذا كنقطة بحث لهذه الأفلام - نقطة بحث، هذا أمر فلسفى.

يفهم كافيل نساء هذه الأفلام، لعبت أدوارها كاترين هيبورن، كلوديت كولبرت، إيرين رونى وبربارا ستانويك، ككونهن استدعاء روحيا تماما كما ثوريو

(١) ستانلى كافيل، مطاردات السعادة: كوميديا الزواج الهوليودية (كامبردج: مطبوعا جامعة هارفارد، ١٩٨١).

في Walden، وامرسون في صحفه وقصيدة وايمان "أغنية الطريق المفتوح". وقد أشار كافيل إلى مصدر لا أمريكي وهو نورا في مسرحية إيسن بيت الدمية، التي تهجر زوجها بحثا عن تعليم قال إنها تحتاجه لكنها تعرف إنه لا يستطيع توفيره. المغزى، كما يشير إليه كافيل، إنه فقط هو الرجل قادر على توفير مثل هذا التعليم ولهذا فهو يعتد بها كزوج. نساء كوميديا الزواج محظوظات لزوجهن من رجل مثل كاري جرانت أو سينسر تراسى الذى له المقدرة، الإمكانية كى يقف بجانب تعليمها، إبداعها كامرأة جديدة.

في "السينما والتحليل النفسى": فى ورقة قدمها كافيل عام ١٩٨٤ عن ميلودراما المرأة المجهولة فى حلقة بحث عن الطب النفسى والإنسانيات واصل كافيل ليسأل نفسه:

من من النساء فى السينما لم تكتشف ولم ترتب أو تستطيط علاقة مع رجل، مثل نورا أخريات، بالتأكيد أكثر عددا، حفيدات؟ وما هو الأكثر خصوصية فى السينما اللاتى على الأقل يكن متساويات الروح مع نساء كوميديا الزواج (ثانية) لكن اللاتى لا يوجد رجل ما يمكنه أن يعلمهن - أقصد النساء اللاتى نأخذهن كمحققات لا على مستوى من النجومية للاستقلال النسائى كما تظهره السينما - جريتا جاربو ومارلين ديتريش وفى أبهى صورها، بيتى ديفيز؟^(٥).

قاد هذا السؤال كافيل لاكتشاف نوع ثان للسينما الهوليودية الكلاسيكية. الذى دعاه بـ"ميلودراما المرأة المجهولة" (فينوس الشقراء، ستيل دالاس، حصاد عشوائى، مسافر الآن، ملديبيرس، رسالة من امرأة مجهولة).

(٥) ستاتلى كافيل "التحليل النفسى والسينما: ميلودراما المرأة المجهولة عند جوزيف. هـ. سمرز ووليام كيريجان. محرران. صور داخل أرواحنا، كافيل، تحليل النفس والسينما (حلقة دراسية عن الطب النفسى والإنسانيات، الجزء ١٠ - ١٩٨٧) (بالتيمور: مطبوعات جونز هوبكنز) ص ١١-٤٣.

أحد تبعات سعادة المرأة في الكوميديا هو غياب الأم (غالباً ما يبرز ذلك بالحضور الجذاب لأب المرأة)، وأيضاً فشلها في إنجاب أطفال، إنكارها كأم. أما المرأة في الميلودراما فهي لا تتخلى عن الأمومة ولا تستسلم لعالم الرجال. لا يترأس رجل تحولاتها، والتي لا تؤدي إلى زيجات نموذجية على النحو الذي تصوره الكوميديا بل إلى سعادة ممكنة كجزء من أو بعيداً عن التحقق بالزواج. كما في كوميديا الزواج، لا يحول المجتمع بين امرأة ورجل - ليس على سبيل المثال - التهديد بفضيحة اجتماعية أو قانون ما يسأل عن تفرقتها عن طفلها. وإنما بالأحرى، ما يؤدي إلى ذلك هو التزام المرأة الكامل لرغبتها في أن تصبح امرأة بكل معنى الكلمة^(٥).

في "ظهر وشر في مواجهة الكاميرا" طرحت أن ستيل دالاس - واحد من الأفلام التي يضمها كافيل نوع ميلودراما المرأة المجهولة - يمجّد إزعان المرأة لنظام هو ينكر بظلم حقها العادل في البحث عن السعادة. يرفض فهمي للفيلم - مثل كافيل - وجهة النظر المقبولة نقدياً بشكل عام بأن هذه الميلودرامات تؤكد تضحية المرأة النبيلة بسعادتها، وإنها تؤكد أن هناك أشياء أخرى أكثر أهمية من سعادة المرأة. عندما تقف ستيل في الخارج، لا يراها أحد، وهي تنظر من خلال نافذة زفاف ابنتها ثم تلف بابتسامة خفية، هي ليست في صورة شفقة بل هيئة غامضة، بطولية حولت نفسها أمام أعيننا، بدون أية مساعدة من أي رجل في عالمها. هذه لحظة تسامي (ترانسندنالية) للتحقق الذاتي، وليست - تضحية - بالنفس.

خلال هذه الأنواع كما في كوميديا الزواج (ثانية) وميلودراما المرأة المجهولة - وبقدر مماثل، كل نظام نسج خيوط الأنواع الذي انبثق في منتصف

(٥) يلاحظ كافيل أن هذا ملمحاً يميز أفلاماً من هذا النوع عن مدام بوفاري وأنا كارينا ولاب من ملاحظة أن هذا ما يميز تماماً الميلودراما الأمريكية عن أفلام كينجي ميزوجوش في اليابان التي تبدو أنها تقدم ما يتوازى معها. حقيقة ربما تبدو أفلام أوزو في علاقة حميمة مع تلك الأفلام الأمريكية.

الثلاثينيات - ورثت الأفلام الهوليودية الكلاسيكية الإيمان الفيكتوري بالقوى المذهلة والمرعبة للنساء وأنجزت أمنية راسخة للقرن التاسع عشر بإحلال "امرأة جديدة" على مرأى البصر.

على مدى عقد من الزمان أو تقريبا بعد ١٩٣٤، صارت الأفلام الهوليودية فكريا، متجزئة مثل شبكة تلفزيونية الآن. لم يكن تنوع الأنواع على أساس معارضة أيديولوجية، إنما انبثق من حزمة شائعة من أفكار وجسد مألوف من المعرفة - على مستوى معين، معرفة بوسيط السينما. ولكن عند منتصف الأربعينات بدأ هذا الشيوع يتراجع. برغم استمرار أفلام مثل ضلع آدم، رسالة من امرأة مجهولة وسينة السمعة في الحافظ على ارتباط عقيدى مع الرؤية الهوليودية الكلاسيكية، إلا أنه كان هناك ميل نكوصى بدأ نجمه فى الصعود.

أفكر فى الفيلم الأسود، مثلا، كنكوصى لأنه قد تنكر لصورة الميلودرامات والكوميديا الهوليودية الكلاسيكية دون أن يكتسب أفكارهما. فى - فيلم تعويض مزدوج هناك لحظة تجسد هذا الفشل. بينما فريد ماكورى يكافح لقتل زوجها، تجلس باربارا سترانوبك فى صمت على المقعد الأمامى للسيارة. تمسك الكاميرا بنظرة وجهها، التى تهدف لإثبات أنها التجسيد للشر. حتى فى مواجهة الكاميرا، تظل غير معروفة لنا، مثل ستىلا دالاس (لعبت نفس الدور باربارا ستانويك بطبيعة الحال). عندما تبتعد عن مشاهدة عرس ابنتها وتبتسم ابتسامة خفية. ستىلا دالاس مثل غيره من الميلودرامات والكوميديات الكلاسيكية الهوليودية يفسر مجهولية المرأة كتعبير عن إنسانيتها، تشق طريقها عبر ارتباطنا بها. فيلم تعويض مزدوج منسحب من هذا الفهم دون الاعتراف به - فهم عن المرأة، عن الإنسانية، عن الكاميرا وعن وسيط الفيلم - يفسر مجهولية المرأة كعلامة لعدم إنسانيتها، مما يخلو لفريد ماكورى قتلها - لكن وأسفاه متأخر جدا - فى نهاية الفيلم.

بمجيئ الخمسينات كانت الأفلام الأمريكية منقسمة أيديولوجيا بطريقة تعكس الاختلافات السياسية - ولسوء الحظ، الخطابة السياسية المزيفة - لبلد اهتز بشدة بسبب بارانويا الفترة المكارثية. أخذت الأفلام "المتحررة" والمحافظة داخل كل من أنواع الخمسينيات الرئيسية تضرب في الاتجاهات المعاكسة لها، كما يطرح بيتر سكيند في مشاهدته تعنى تصديق، دراسته للأفلام الهوليودية لهذه الفترة^(١). ممكن باستثناء عدد من مخرجي الجيل الأكبر سنا، مثل فورد، هواكس، هيتشكوك وسيرك فإن صوت - وضمير - هوليوود الكلاسيكي قد سقط صامتا.

كان جمهور هوليوود منقسما، الجيل الأكبر سنا، نفس جمهور الأفلام الكلاسيكية الهوليودية، لزم بيته وشاهد التلفزيون. لماذا هجر رجال ونساء هذا الجيل الأفلام، أو هجرتهم الأفلام، ليس بأقل من سر غامض من لماذا تضامنوا ذات يوم مع أفلام تتحدث معهم بجدية عظيمة. لم يصدقوا بالتأكيد أن أمريكا الخمسينات قد أنجزت فعليا الاستلهاقات الترانسندنتالية المعبر عنها بأفلام قد حفظوها فعليا عن ظهر قلب. وعلاوة على انحيازه لطمانينة التلفزيون فإن ما يحدث الآن لن يتخلى فعليا عنه، وأنه قد كدح في مجتمع إنساني بعد كل شيء. في نفس الوقت فإن الروك أند رول (بوعده الإغوائى فى تخطى كل الحواجز فى الحال وليست السينما (حيث تعزل الشاشة الجمهور عن عالم أحلامه) قد ألهب خيال الشباب. قدر السينما فى أمريكا، والتوق كى تصوير أكثر إنسانية كما عبرت عنها، معلقان ولا يزالان لم يفصل فيهما بعد.

فى الخمسينيات، جيل جديد من المخرجين الأمريكيين، ربما يعد نيكولاس راى هو الأكثر موهبة بينهم، جعلوا من "انفصال الجيل" موضوعهم الأثير فى أفلامهم حد، تطابقهم مع الشباب، وقد سكنوا مثل هذه الأمور باعتبارها فشل للسلف الأمريكى فى أن يتركوا للخلف شيئا ذا قيمة. حاولت طليعة An avant-garde إبداع سينما أمريكية جديدة - لسوء الحظ، بدون القيام بتعلم الشئ الأولى عن السلف.

(١) بيتر سكيند مشاهدته تعنى تصديق (نيويورك: كتب بانثيون، ١٩٨٣).

كافح "منهج الأداء" أن يفعم السينما بأصلة كانت تتلمص منها، وذلك كما فعلت
سينما الحقيقة الوثائقية في الستينات. لكن برغم كل هذه الفعالية، انجرفت السينما
الأمريكية بعيدا عن مصادرها وحتى عن ذكرى إنجازاتها في الماضي. فقدت
أمريكا إدراكا لم يتم إصلاحه منذ ذلك الحين.

وكشهادة على الأزمة الخلاقة المواجهة بعقم فإن هوليوود بكل وضوح
تعتزم إنتاج أفلام مساوية أخلاقيا لألعاب الفيديو - أفلام مقلدة للتهكم على وجودنا
المحفوظ بالخطر ككائنات حية كما أنها تنكر وجود أى شيء مهم فى الأفق.

عندما أقول بفقد الإدراك، فأنا أعنى بالتأكيد ضمنا أن هناك فشلا فى
التعليم وبدوره فى النقد. حتى اليوم فإن طلاب السينما بأمريكا يتعلمون (ومعظم نقد
السينما المعاصر يوافق على ذلك) أن يبنؤوا كوميديات الزواج (ثانية) مثل حدث
ذات ليلة والتعامل معها كمجرد "حكايات ملفقة لمواجهة الكساد الإقتصادى" وأن
يحتقروا ميلودرامات من قبيل ستيل دالاس باعتبارها ذات ميول رجعية تجاه
المرأة.

من المثير بوجه خاص أن الجيشان الحالى فى نقد الفيلم النسوى ما يزال
بعيدا عن الاهتمام التام بعمق النسوية لأفلام هوليوود الكلاسيكية. جزئيا، يدل هذا
العمى على ذلك الامتداد السيل للقبول الدوجماتى، داخل أقسام السينما الأكاديمية
لعدد من النظريات الإغوائية - ولكن - المعيبة. تعد نظرية لورا ميلفى بوجه
خاص هى الأكثر تألقا فيما بين ناقدات السينما النسوية حيث ترى أن الأفلام
الهوليودية الكلاسيكية قد حاصرت النساء إلى حد وضعها فى مكانة الأشياء
الخاصة بكاميرا النظرة الذكورية. بقبوله بتلك المقدمة، يكون النقد النسوى قد فشل
فى إدراك أن الكاميرا فى أفلام هوليوود الكلاسيكية لا تتطابق ببساطة مع سلطة
النظام البطريركى. بالأحرى فإن الأفلام تضطلع بـ وتكشف استدلالات أحد
الاكتشافات الرئيسية لجريفيث عن الكاميرا، أيضا أحد المصادر العميقة للجاذبية
الشاملة للسينما: فى إيجابيتها وفى وساطتها، وفى قواها للإبداع وحدود تلك القوى،

فالكاميرا هي رجل وأنثى (هذه إحدى الثيمات الأساسية لهيتشكوك - النظرة القاتلة).

عمى النقد عن إنجازات السينما الأمريكية يذهب أعمق من التأثير العابر لأي نظرية خاصة. ومع كل ذلك، فقد أشرت إلى أنه حتى صدور "مطاردات السعادة" أربعين عاما بعد عرض الأفلام، لم يستطع ناقد أن يبين بوضوح بالفعل ما قالته كوميديات الزواج (ثانية) - ما بين الأفلام الأكثر جماهيرية التي عرضت.

الفجوة التي يجب أن تؤخذ في الاعتبار هي ليست بين قراءات من قبيل قراءة كافيل وبين الطرق التي اختبر بها الجمهور تلك الأفلام (لا أعتقد بوجود مثل هذه الفجوة) وإنما هي بين الطرق التي تختبر فيها نحن الأفلام وبين الطرق التي على نحو عادي نتحدث بها عنها. وما يجعل هذه الفجوة ممكنة هي حقيقة أن تلك الأفلام تموضع شئون الحميمة وهي تفعل ذلك بلغة غير مباشرة وصمت. ومنذ بدايات تاريخ السينما، وما يجعلها فعليا محل داخل وما بين مشاهدين صامتين في تلك القاعات المظلمة هو أنها تمتلك غموضا. كان الفيلم في الثلاثينيات والأربعينيات هو الوسيط الأساسي لتقافتنا، وحتى خطاب العامة عن السينما (دون شك ظل هذا حقيقيا أيضا في النقاش الخاص) لم يحاول أبدا أن يسبر غور حقيقة تجربتنا مع الأفلام. لكن ربما لا يدهشنا ذلك، لأنه ببساطة يؤكد على حقيقة أن الأفلام عبرت عن أفكار ليس لها مخرج (حل) آخر في مجتمعنا. فيما عدا خطاب الأفلام ذاتها، فإن تجربة أمريكا عن الأفلام، إدراكها للسينما هي دائما ولا تزال غير مبينة بوضوح وغير واعية. كي نكون قادرين على إدراك تأثير السينما على المجتمع، فيجب أن يصل هذا الإدراك إلى الضمير (الوعي) وهنا يجب أن يؤدي النقد دوره.

تمارس الأفلام قبضتها علينا، قبضة نشارك في خلقها، مجسدة أشواقنا ومخاوفنا العميقة. كي نعرف تأثير سينما، لابد أن نعرف القبضة التي تمارسها علينا. ولكي نعرف القبضة التي تمارسها علينا لابد أن نعرف أنفسنا موضوعيا. وكى نعرف أنفسنا موضوعيا، فلا بد أن نعرف تأثير الأفلام في حياتنا. فكرة النقد

المهمة كى تكون موضوعية ومتأصلة فى أن واحد فى التجربة النقدية (كذلك هناك فكرة أخرى بمصادرها الأمريكية وغير الأمريكية لا تستطيع أن تكشف الغموض) هى تلك التى علمنى إياها ستانلى كافيل وترتبط بأسماء كانت، إيمرسون، ثوريو، كيركجارد، نيتشه، فرويد، هيدجر وويشنجنطين وكافيل نفسه. يتخلى هذا النقد عن الأمنية - دون التخلي عن محركها - كى نعتز على منهجية ستوفر لنا وضعاً غير قابل للتحدى كى نقف خارج خبرتنا نفسها. إنها معتقد رئيس للترانسندنتالية الأمريكية الذى يجعل من هذه المكانة خادعة: لن نستطيع الوصول إلى حقيقة موضوعية بدون استشارة خبرتنا.

وقد أحسوا بالتقليدية من قبل المنهجيات النقدية لما بعد الحداثة، يرفض الكثير من نقاد السينما الأكاديميين تجربتهم للأفلام الكلاسيكية الهوليودية، يرفضون السماح بتعطى التعليم عنها. على نحو يمكن التنبؤ به، يعيد النقد الناتج تأكيد ميل تفوق الأفلام وجمهورها بإعادة صدق نزعة حميمية قديمة فى الحياة الثقافية الأمريكية، يبعد ذلك النقد أكثر ما يبطل قمع هذه الأفلام والأفكار التى تقدمها.

نستطيع نحن النقاد لعب دورنا فى نفى ذلك القمع لو أننا أدينا أفعالنا النقدية بروح الأفلام الكلاسيكية الهوليودية. مثل شخصية كاري جرانب فى قصة فيلادلفيا، نحتاج إلى الصحافة للمطالبة بأن نحدد لأنفسنا ما هو هام حقيقة وما هو ليس كذلك^(٥). نحتاج بطريقة متساوية أيضاً إلى ما أظهره جرانبت (كاري) فى Bringing up Baby عندما أخذ يعرض عن نقص انهماكه فى الحياة الدنيوية بأن أعلن لكاترين هيبورن، فى اللحظات الأخيرة من الفيلم، حقيقة تجربة يوم قضياه معنا: بأنه لم يستمتع بمثل هذا الوقت فى حياته كلها. ونحن لن نستطيع لعب دورنا فى إحياء روح الأفلام التى نحبها بدون البرهنة، فى نقدنا على حقيقة خبرتنا مع هذه الأفلام، لم نستمتع أبداً فى حياتنا بأكثر مما استمتعنا معها.

(٥) بالنسبة لتقدير الارتباط وثيق الصلة بهذا النموذج والآخر الذى يليه. أدين بالشكر لدراسة ماريان كيني لإداع الارتباط عند ستانلى كافيل فى مطاردات السعادة جورنال الفيلم الشعبى والتلفزيونى ١٣٩-٥٠ (شباط ١٩٨٥)، وهى الأكثر عمقا ونفاذ بصيرة فيما يتعلق بكتابات كافيل عن السينما.

الفصل الثانى

دى. اتش. جريفيث ومولد الأفلام

لم تخترع السينما كى تجعل الأفلام ممكنة. كان العرض العام لإخوان لومير فى عام ١٨٩٥ نتاجا لتطورات تكنولوجية لا حصر لها حتى سهلت أخيرا صنع الأفلام وعرضها، لكن ابتكار السينما لم يسمح للأفلام أن تنهض فى الحال على النحو الذى نعرفه. صارت السينما خلال عشرة سنوات صناعة ضخمة ووسيطا للتسلية الشعبية، لكن الأشكال المسيطرة هى أفلام إخبارية، محاضرات توعية بأهمية السياحة، أفلام من فصول الفودفيل، أفلام احتيالي، وأفلام اللغو الكوميدى.

حصلت نقطة التحول عام ١٩٠٨. وذلك مع النمو المفاجئ للمسارح النيكلية، وهى معدة باحترام أساسا لعرض الأفلام، فتحول المنتجون إلى هذه الحالة "التقليدية" الكوميدية - لمعالجات الروايات والمسرحيات، وصار السرد الدرامى الشكل المسيطر للسينما، وظل إلى يومنا هذا. فى النقطة الحدية تلك - وبالأحرى الغامضة - ربطت تكنولوجيا السينما بحسم بفكرة المراحل الأولى للأفلام. والأمر ليس مصادفة على نحو تام، فقد كانت ١٩٠٨ هى نفسها السنة التى بدأ فيها دافيد وارك جريفيث إخراج أول أفلامه.

كان جريفيث ممثلا مجتهدا من كينتاكى، لا يزال شابا، مع شحوب أحلامه فى نجاحه ككاتب مسرحى. فى حالة يأس، قبل العمل مع شركة بيوجراف الأمريكية كممثل سينما. وعندما احتاجت بيوجراف مخرجا جديدا، تقدم جريفيث الصفوف. فى الخمس سنوات التالية، الذى عمل فيها لحساب بيوجراف، قام

جريفيت بإخراج خمسمائة فيلم دراسي قصير فى كل نوع خيالى، كنز ثمين لا ينضب لطلاب السينما.

فى عام ١٩١٣، اتخذ جريفيت خطوته المصيرية، فقد هجر بيوجراف. عندما رفضت الشركة عرض Judith of Bethulia فيلمه الروائى الطويل. بعدها سدد ضرباته بنفسه، فقد أنتج وأخرج كذلك سلسلة من الشرائط الروائية الممتازة فنتج عنها مولد أمة (١٩١٥)، الفيلم الذى أظهر للعالم على نحو كامل ما يمكن أن تكون عليه الأفلام شديدة التأثير. حقق مولد أمة نجاحا تجاريا مذهلا، لكن حاصره الجدل منذ البداية. فقد حوصر من قبل كيوكليو كلان الناهضة وإن إيه إيه سى بى بحشودها المعارضة محاولين حظر - عرض - الفيلم. صدم جريفيت بسبب اتهامه بأن فيلمه أشعل فتيل الكراهية العنصرية. فمع كل الاعتبارات، لم يكن ذلك قصده الواعى. فى معرض الدفاع عنه فى مواجهة تلك التهم، قال البعض أنه أنفق كل ما ربحه من مولد أمة لإنتاج "تعصب" فيلمه الساحر، الذى لا يصدق ولكنه حقق انهيارا تجاريا.

صار مديونا بعمق، فحاول جريفيت أن يستعيد استقلاله المالى. صنع عددا من أفلامه العظيمة، بعد سنوات من نهاية الحرب العالمية الأولى، من بينها براعم مكسورة، قلب سوزى الحقيقى (وهو المفضل عندى) الطريق للشرق، يتامى الرياح. ومع ذلك فلم يحقق مكانته وقوته فى صناعة السينما.

صارت للأفلام إدارة أعمال متعاونة عملاقة مركزها هوليوود، بنظام عقلانى لإنتاج الاستديو الذى لم يرضى هوى جريفيت أبدا. وباطراد أصبح صعبا بالنسبة له أن يجد دعما لمشاريعه، وفى سنواته الأخيرة كان شخصا مثيرا للرهاء كثير التردد على هوليوود، منبوزا من قيل الصناعة المدينة له بالكثير. ولكن ليس هناك محل للاستفاضة فى مناخوليا الكشف عن عقدة حكاية جريفيت.

تشابه سنوات جريفيث في بيوجراف مع سنوات هايدن في استيرهازي. فقد أخرج في عمل متواصل فيلمين أسبوعيا لمدة تزيد عن الخمس سنوات مقدما فرصا هائلة للتجريب. فلو أن فكرة ما لم تتجح في المرة الأولى، يحاول مرة ثانية وثالثة. تعد دراسة تطور أفلام جريفيث - في بيوجراف من عام ١٩٠٨ حتى ١٩١٣، في حد ذاتها شهادة عن ولادة الأفلام سنة بسنة، شهرا بشهر وأسبوعا بأسبوع.

ذات مرة تعلم طلاب السينما أن جريفيث قد ابتدع وحده ما يمكن أن يسمى بمرونة "نحو السينما" - القطع المترابط، اللقطات القريبة، لقطات وجهات النظر، لقطات حدقة العين، الإضاءة المعبرة، المونتاج المتوازي والتقنيات الأخرى والحيل الشكلية التي وظفتها الأفلام لمدة تزيد عن سبعين عاما (وقت كتابة هذه الدراسات - م). بينت مؤسسة تعليم حالية بوضوح أن جريفيث لم يبدأ فعليا أيا من الابتكارات التي كانت ذات يوم مرتبطة باسمه. لقد وهبه الأسلاف - الحق - في كل ابتكاراته. رغم أن أفلامه قد استلزمت بشكل أساسي في هذه العملية المعقدة، فإن جريفيث لم يكن المتحرك الأول في تطور وتأسيس موضع القواعد والممارسات التي تكون "نحو الأفلام".

ومع ذلك كلما تأملت أكثر تاريخ السينما الغامض، كلما تعمقت قناعتي بمرتبعة جريفيث المركزية فيها. بدون هايدن، كانت السيمفونية ستطور، لكن بدون سيمفونيات ورباعيات وسوناتات هايدن، وبدون الأفكار الموسيقية التي تجلت في هذه النماذج، لم يكن لبيتهوفن أن يصبح بيتهوفن الذي نعرفه. فبدون جريفيث، كانت الأفلام ستطور قواعدها النحوية وكانت هوليوود ستصير هوليوود لكن شابلن لن يصبح شابلن، ولا هيتشكوك هيتشكوك، ولا رينوار هو نفسه رينوار. ونفس الكلام ينطبق على مورناو، ودرابير، وفون ستروهايم، وايزنشتين، وفورد أو فون سترنبرج. فلا يمكن قياس مركزية جريفيث في ذلك الإرث الذي تركه لكل الأفلام

التالية، إنا تقاس بذلك الإرث الذى خلفه لكل صناع السينما العظام من الجيل البارع. فجريفيت بالنسبة لهم، يصعب الفرار منه. فابتداء من الفترة حيث ولدت الأفلام كما نعرفها، كان عمل جريفيت وحده الذى أظهر على نحو تام القوة الرهيبة لوسيط السينما، وكانت لأفكار جريفيت عن شروط تلك القوة التى تتطلبها - حقا ما زالت تتطلب - استجابة.

ما الأفلام وما الذى يمنحها قوتها أسئلة شغلت مطولا المجتمع فى ذات الوقت عندما أخذت الأفلام تصد غارات مبكرة ممن سيصيرون رقباء المستقبل. تعد أفلام جريفيت لببوجراف تأكيدات لقوة الأفلام متسترة (وأحيانا غير متسترة) بمجازات كى تسوغ له إطلاق العنان لقواها الخاصة.

يمكن اعتبار إصلاح سكير (١٩٠٩) مثلا، أول فيلم ساحر من أفلام ببوجراف. إنه يروى قصة عن قوة المسرح، لكن السينما هى التى كان يقصدها جريفيت. تستحث فتاة صغيرة والدها السكير، الذى كان يضربها عندما تسكره الخمر، أن يذهب معها إلى عرض مسرحى معتدل يسمى "إصلاح سكير". فى المسرح يقطع جريفيت إلى الخلف وإلى الأمام ما بين الممثلين على المسرح وما بين الأب والإبنة داخل الجمهور. تدريجيا يبدأ الأب فى معرفة نفسه فى السكير على المسرح. عندما يبدأ الأب على خشبة المسرح فى حالة السكر ويبدأ فى ضرب فتاته الصغيرة، يلاحظ الأب بين الجمهورى ذلك فى افتتاح. تلاحظه ابنته بحذر بطرف عينها. واعية بنشوة خمر المسرحية التى أخذت تمسك بتلابيبه، فقد خشت الابنة أن المسرح، مثل الويسكى، سيطلق العنان لذلك الوحش بداخله. بفضل رحمة الرب، لم يحدث هذا. بل أن قوة المسرح المتعذر فهمها أعادته إلى رشده وأنقذت روحه.

أفلام جريفيت لببوجراف أثبتت هدفها النبيل: النقر على وتر القوة الرهيبة للسينما على أمل إنقاذ الأرواح. أثناء مولد أمة، مع ذلك، صارت رؤية جريفيت

أكثر قتامة، كما يظهر هذا في ذلك المشهد الرائع حيث ماى مارش، وقد تغاضت عن التحذيرات، تواصل وحدها ملء المياه من النبع. في مكان طبيعي حيث يتقزم الكائن الوحيد، جس، زنجى بدائى، يشاهد ماى مارش وهى منهمكة فى النظر إلى سنجاب يلعب فوق شجرة. يقطع جريفيث من لقطة طويلة للفتاة إلى دخول عين السنجاب. (بكلام دقيق، هذه ليست لقطة وجهة نظر، ولكنها لقطة لوجهة نظرنا نحن أو هى لا يختلف الأمر جوهريا).

يقطع بالعودة إلى الفتاة المبتهجة، غير الواعية بنفسها، ثم إلى لقطة، مشهورة بتعبيريتها لجس وهو يتوجه إلى الفناء كى يحصل على أفضل منظر لشيء ما خارج الشاشة استرعى انتباهه.



لقطة ماى مارش التى تتبع هى أقرب من السابقة لوجهة نظرها، مشيرة إلى خطورة نظرة جس، برغم، مرة أخرى، ليس هذا حرفيا لفظة من وجهة نظرها.



يقطع جريفيث مرة أخرى إلى السنجاب اللاهى ثم يعود مرة أخرى للفتاة فى متعتها وعلى نحو مخيف يسهل مهاجمتها وهى فى انهماكها غير الواعى. فى هذا السياق، فإن القطع بلقطة قريبة جدا ضيقة مكون على نحو تعبيرى لجس هو مزعج بعمق.



جس منتشى بنظراته تجاه الفتاة البريئة، يحول تمايل فروع الشجر الإطار إلى استعارة معبرة عن القوى الوحشية التى بداخله حيث يهدد انتشاؤه بخروجها.

فى الفن الدرامى لجريفييت، الذى يدين بعمق للميلودراما الفيكترية، تصوير
البراءة والوحشية فى حرب ضارية للاستحواذ على الروح الإنسانى. فى المشهد
الحالى، يربط جريفييت بوضوح بفعل النظر إلى هاتين القوتين المتعارضتين. لكن
هل هى وجهة نظرنا نحن أم وجهة نظر جريفييت، بريئة أم وحشية؟

يسهل مهاجمة الفتاة البريئة من قبل جس ويسهل مهاجمتها من قبل
الكاميرا. فى تأكيد البراءة تستيح الكاميرا البراءة: يعد هذا أكثر اكتشاف مقلق
خلفه جريفييت للبارعين من بعده. فمهما كان قصدهم البرئ، فإن الأفلام تتبثق من
ظلمة حالكة.

تهدد الوحشية لامتلاك جس، برغم ذلك فهو ليس شريرا. بل هو ضحية
الخلاص الطموح لينش، هو نفسه ضحية لمتحجر المشاعر، المتقلب، لذى الخرج^(٩)
المرائى، جس هو شخص مثير للشفقة، مثل المسطول فى فيلم منزل الظلام
(١٩١٣).

فى هذا الفيلم الأخير لبيوجراف، واحدة من أهم المجازات وضوحا عن
فاعليات الفن فى الخلاص، مسطول يصير منتشيا بنظراته تجاه امرأة بريئة
(التأطير التعبيرى من قبل جريفييت لنظرات جس يستدعى هنا تأطيره للمسطول).



(٩) أحد أبناء الشمال (بأمريكا) وهو يذهب إلى الجنوب بحثا عن مأوى وعمل وليس معه غير متاعه
الشخصى يحمله على ظهره (م).

بعيون زائغة، يتقدم المسطول تجاه المرأة. ولحسن الحظ، فى اللحظة الحرجة، ينساب من الحجرة المجاورة صوت عزف بيانو.

فللموسيقى، مثل ما للمسرح فى إصلاح سكير القوة لإنقاذ أرواح الرجال. فالنغم الجميل يهدئ من روع المسطول وينقذه - والمرأة أيضا - من الظلمة الحالكة. ومع ذلك، فإنه فى عالم مولد أمة، لا تتدخل العناية الإلهية لتجنب - حدوث - المأساة. يتقدم جس قدما تجاهها من مكانه كمشاهد خفى وببراءة يقدم نفسه لمامى مارش. بقلب مكسور، يعلن حبه لها ورغبته فى الزواج. وفى رد فعل مرعب، تسقط الفتاة المذعورة مغشيا عليها. يسرع جس نحوها، ويحاول بيأس أن يطمئننها وأنه لا يبغى الأذى. تقفز إلى أعلى الحافة، وجس يقترب منها، وهو متهيج المشاعر. وعندما يتقدم نحوها مرة أخرى، بوضوح كى يمنعها من القفز، تنط فتلقى حتفها. بعد دقائق، يعثر الشاب كولونيل (هنرى والنال) على شقيقته الميتة. وقد أدرك ما حدث، أخذ يحدق تجاه الكاميرا، وقد تلبس وجهه قناع جامد.



يمثل والنال (وهو ممثل رائع) دوره كما لو أنه فى مشهد من تراجيديا شكسبيرية، وليس ميلودراما. يكرس والنال نفسه وقد أحس بالألم واليأس للانتقام. وهذا ما يعبر عنه أدائه - بتوجيهات جريفيث. تستحثنا نظراته تجاه الكاميرا على إدراك ذنبه، وليس براءته، لأنه يعرف داخله بأنه لا يملك الحق فى إدانة جس - لأنه فى هذه اللحظة، مع - وجود - الكاميرا كشاهد، مذنب يحتضن بصدوره الظلام، تملكه قوى وحشية داخله.

الجزء الثالث من مولد أمة، بانقلابه الكابوسي لقيم جريفيت الباقية فى
الذهن، يتوالى منذ لحظة - الإحساس بـ - الذنب. فلا تتمكن عصابة كيوكلوكلان
ذات الروح الانتقامية، المنبثقة من الظلام، من استعادة النظام الحق. كل ما يمكن
فعله هو السماح لأمتنا بأن تولد ولا يمكن إنقاذ روحها. مغزى مولد أمة هو أن
أمريكا قد ولدت وقد لطخت الدماء يديها. وما تزال روحها فى حاجة للإنقاذ.

تلقى رائعة جريفيت على الأفلام، وعلى أمريكا أيضا، بظلالها. وقد
توارى إيمانه بقدرة الأفلام على أن تمثل خلاصا لنا. كيف يمكن لها ذلك، بينما
تبرز من الظلمة الحالكة؟

لم تتمكن أفلام جريفيت بعد قطيعته مع بيوجراف الزعم لنفسها القدرة على
الخلاص. يعد إلهامها متواضعا؛ المساعدة فى البقاء أحياء، أثناء الأوقات الحالكة،
أن يأتى حلم العالم البعيد حيث تستعيد البراءة عرشها المأمول.

الفصل الثالث

جوديث من بيثوليا

كان جوديث من بيثوليا (١٩١٣) الفيلم الروائى الطويل الأول لجريفيث. وقد كرس جريفيث جهدا غير عادى وتركيزا فى عمله. حقا، امتنع بطريقة لا رجعة فيها عن العمل مع إدارة بيوجراف، الذى سبق وأخرج لحسابها ما يزيد عن خمسمائة فيلما قصيرا، وذلك بعد ما رفض تقصيره أو عرضه كفيلمين منفصلين. وظل فيلمه الأخير بمشاركة جريفيث الطويلة والإنتاجية مع بيوجراف، فى تقديره الخاص، واحدا من أفضل أفلامه.

يشير كل شىء إلى الاستنتاج بأن جوديث بيثوليا هو الفيلم المفتاح فى حياته كمخرج. وهو بالفعل، يشتمل على تعقيد تكوينى يمكن تسمينه، وإخراج لثيمة أساسية، ومهارة فنية سينمائية. بالإضافة إلى، أنه يكتف صفة أصيلة عند جريفيث فى صنع الأفلام، ربما يحملها إلى أبعد حد أكثر من أى فيلم من أفلامه الأخرى. وهكذا يساعد جوديث من بيثوليا على تقديم وجهة نظر فى عمل جريفيث ككل. ومع ذلك فلم يقابل الفيلم باهتمام نقدى مستحق.

وسأتابع حديثى بوضع تصور أولى للسرد السينمائى (التقسيم إلى أجزاء من عملى الخاص).

١- مفتتح شاعر ي: يبدأ الفيلم بافتتاحية متعلقة بحياة مجتمع بيثوليا المسالم. اللقطات الأولى للبئر خارج أسوار المدينة. فنحن نرى، على سبيل المثال، المداعبات البرينة للعشاق الصغار، ناعومى وناثان (ماى مارش وروبرت هارون). ثم الأسوار الحصينة للمدينة ونرى بعد ذلك السوق الرئيسى داخل هذه

الأسوار. ثم تقدم جوديث، أرملة البطل مانسييس. ينتهي المفتاح بلقطة للبوابة النحاسية التي تحرس مدخل المدينة.

٢- التهديد الآشوري: الآشوريون بقيادة هولوفيرنز يسيطرون على بنر بيثوليا. ناعومي ما بين الأسرى. يحاول الآشوريون دك الأسوار ولكنهم يردون على أعقابهم. في المعسكر الآشوري، هولوفيرنز في حالة غيظ ولم يكن لهذا المجون الصاحب المقام لإسعاده أن يسترضيه. ومن ثم فقد بدأت محاولة جديدة لدك أسوار المدينة واختراق بوابتها. زوج من اللقطات متكرر (إحداهما للمدافعين والأخرى للمهاجمين) ثلاث مرات، ثم تتبعها لقطة لجوديث وهي تراقب ثم لقطة لهولوفيرنز وهو ينتظر. ويتقاطع زوج جديد من اللقطات للمدافعين والمهاجمين أكثر قربا وأكثر ديناميكية بلقطة لجوديث وهي الآن تظهر بشكل أكثر استتارة ولقطة لهولوفيرنز ملوفا الاهتمام والتركيز. ثم لقطات أكثر قربا وعنفا للمدافعين والمغيرين، ووايل عنيف من الرصاص ينطلق من كل مكان جاوز الحد داخل المشهد. أخيرا لقطة لجوديث تتبعها صورة لآلة حربية عملاقة أحضرت خصيصا للبوابة، ومع ذلك تصمد البوابة.

٣- الحصار: هولوفيرنز يأخذ بالمشورة. الآشوريون يحاصرون بيثوليا. هناك لقطات للمعاناة داخل بيثوليا (على سبيل المثال، التقطير الشديد في الماء للعطشى البيثولييين). يأتي الناس إلى جوديث طالبين منها أن تقودهم. جوديث في حالة يأس ولكنها من ثم ترى رؤية لـ"فعل سيطول الحديث عنه عبر الأجيال" (لكن لن تتوضح لنا رؤية جوديث). ترتدى ثياب المسوح والرماد وتزين نفسها بأردية الفرح. في المعسكر الآشوري. يحمل هولوفيرنز نفاذ صبره وإحباطه على قواده. جوديث، محجبة، تأخذ طريقها تجاه المعسكر الآشوري لتنفذ خطتها.

٤- الإغواء: تدخل جوديث خيمته هولوفيرنز وتبدأ في عملية إغرائه. بإثارة تتجنب ملامسته. أخيرا تترك خيرمته (وقد رفر قلبه شوقا إليها). هناك صلاة في سوق بيثوليا الرئيسي. يأتي أحد خصيان هولوفيرنز إلى خيمة جوديث

ويعلن أن هولوفيرنز مستعد أن يراها وعليها أن تعد نفسها. عنوان يخبرنا بما يمكننا على كل حال مشاهدته. استثارة جوديث بسبب جحافل الهجوم. لقطات لهولوفيرنز تتقاطع مع لقطات أخرى: جوديث في حالة تطلع مثير وحالة يأس تتأب الجنود المسؤولين عن الهجوم، محاولة البثولين الوصول إلى البئر، وتجديد العراك حول الأسوار وناعومي ونائان كل على حده. هولوفيرنز يطرد الرافصات الشهوانيات من العبيد (... رافصات السمك المشهورات من العبد المبجل نـن). جوديث، وقد ترددت إزاء ما ستفعله، يقع بصرها على خادمها المسن السوفى، وتحاول أن تستجمع قوتها بالصلاة. الخصيان يستدعون جوديث فى خيمة هولوفيرنز، بإغراء تقوم جوديث باغواء هولوفيرنز على الشرب، تعيد ملء كأسه حتى الثمالة فيسقط مغشيا مخمورا. تتردد عندما تراه لا حول له ولا قوة تعانق رأسه فى لحظة. ثم يقطع جريفيث لصور للقتلى البثوليين وقد سقطوا فى محاولتهم استرداد البئر، وآخرين يعانقون بالسوق الرئيسى لببثوليا. يعود جريفيث لجوديث التى تخلع سيف هولوفيرنز من غمده لتضربه. ثم يقطع جريفيث إلى ما هو خارج الخيمة.

٥- انتصار ببثوليا: عندما يكتشف الآشوريون أن قائدهم قتل تحدث فوضى فى صفوفهم. فى سوق ببثوليا، جوديث تكشف بزهو عن رأس هولوفيرنز المقتول، جنود ببثوليا وقد تغير حالهم، يتدفقون تجاه البوابة للزود عنها، يهزمون الآشوريين، ويكون معسكرهم. ناعومي ونائان مرة أخرى معا.

٦- ختام: تمر جوديث خلال السوق. ينحنى البثوليون أمامها وهى تسير قدما خارج الكادر.

لا بد لأى نقاش لفيلم جوديث من ببثوليا أن يبدأ بتأمل شخصية جوديث، وبالذات جنسيتها (مظاهر الرجولة أو الأنوثة لديها - م).

يجدر ملاحظة جنسية جوديث فى سياق فيلم جريفيث بطريقتين عامتين: أنوثتها ورجولتها. على عكس، مثلا، "فتيات" كليليان جيش، تعتبر جوديث أنثى

مكتملة الأنوثة، رغم أن بلانش سويت كانت تبلغ فى ذاك الحين خمسة عشر سنة فقط. ولأنوثة جوديث ثلاثة مظاهر:

١- جمال جوديث الأنثوى. يقدم جريفيث جمال جوديث الأنثوى مباشرة للمشاهد. يعطينا جريفيث صورا لجوديث سواء عبر التجليات المثالية للسيدة مريم العذراء الفيكتورية أو عبر اشتقاقاته المنتشرة للتصرف الفتيانى المحبب (القفز لأعلى أو لأسفل بحماسة.. وما شابه ذلك). وتعتبر هذه الصور تمثلات "حميمية" ومألوفة عند جريفيث (يعتبر تقديم ناعومى ونائان، فى هذا السياق، "حميميا"، مع تأكيد الكاميرا للسيطرة على شخصياتها، وهى إذ تعرض رقة قلبهما، تعاملهما كطفلين). فى لقطات جوديث مرتدية ثياب المسوح والرماد، فإن التأثير المألوف المثالى (العاطفى) لماكياج جريفيث تم استبعادة فى لقطات يتطلع فيها كارل دراير - فى فيلم - عاطفة جان دارك إلى اعترافها بأن وجه المرأة لابد وأن يغطى بالجلد.



تعكس لقطات معينة لجوديث وهى تتأهل لإغراء هولوفيرنز، وتشتبك فى ذلك الإغراء، تسليما حقيقيا (مرة أخرى، هو نادر فى صور جريفيث عن النساء) بأن تلك المرأة ذات جسد من لحم يشتمل على، مثلا، إيطين ونهدين.

٢- إدراك جوديث للجنسية. يعتبر إدراكها وسيطرتها على كل مرحلة من الإغواء تنمة لجمال جوديث. تتجلى نقتها النسائية بجنسيتها الخاصة فى خيلاء مشيتها الطاووسية، مرتدية أردية الفرع، بطقم كامل، حيث لا ينكشف جمالها الإغوائى، وبطريقة واعية اضطلعت بهذه التغطية. وهكذا أصبحت يدا جوديث - خاصة - أدوات الإغواء. التركيز على الأيدى، بتأثير استخدام خط إطار الصورة كذلك الملابس والإيماءة، هو واحد من الخطط الأساسية للفيلم. أنوثة جوديث، إذن، معبر عنها عبر يديها، ورجولة هولوفيرنز تتركز فى يديه. على سبيل المثال، عندما يأتى إلى مدخل خيمة جوديث، يدخل الصورة وتسبقه يداه أولاً.



ما أن تدخل جوديث خيمته لأول مرة، تغير كل مرحلة للإغواء محسوبة فى حركة أو إيماءة لأيديهما. تتقاطع الصورة المشحونة على نحو شهوانى ليد هولوفيرنز للوصول إلى يد عازفه عن تحقيق ما ظلت تمنيه به، مع البيثولين، متوسلين الماء، وهم يدون أياديهم المستعطفة معا.



عندما نقل جوديث هولوفيرنز، أشير إلى موته بتوقف حركة يديه (ظلال من ابتزاز هيتشكوك). إنها يدا جوديث، وقد تغيرتا الآن، تمسكان بمهارة السيف.

٣- رغبة جوديث، عندما يستخدم الأشوريون كل حيلهم لاقتحام البوابة النحاسية العظيمة، صورت المعركة بتعبيرات جنسية بوضوح، كما لو كنا بإزاء محاولة اغتصاب: بثوليا هي، كما لو كانت، امرأة مهددة باقتحام عنيف.. يجعل العنوان المتجمع فوق المشهد هذا التوازي واضحا: "لن يستطيع هولوفيرنز اقتحام البوابة النحاسية فحسب بل إنه لن يستطيع انتهاك ثغرة بشخصه"، وذروة المشهد هي في الظهور المخيف والمفاجئ لآلة الاقتحام العسكرية العملاقة.



تتقاطع لقطات المعركة، بقطع لكريشندو متوتر، مع لقطات مكررة لهولوفيرنز منتظرا في خيمته وجوديث تراقب المعركة من نافذتها، تترابط لقطات جوديث وهولوفيرنز في تكويناتهما. في الحقيقة، وفي خلال الفيلم، يميل الجاني الأيسر للإطار إلى أن يسيطر عليه حضور جوديث أو حضور هولوفيرنز، مما يدل ضمنا على الرابطة بينهما.



وقد وصل العرض إلى ذروته بصورة الآلة العملاقة، فامتلات جوديث بإثارة متزايدة. عندما تسلم جوديث نفسها تحت إمرة يدى هولوفيرنز، متظاهرة بعرض نفسها، ولكنها بالفعل تريد قتله، فتجد نفسها تسقط جنسيا في سحره، وفي موقف - حرج، نوعا ما، لقد أشعل عاطفتها حتى قيل أن يتقابل.

برغم مقاصد جوديث، تقوم على نحو مؤلم بإغرائه لا لنقتله بل كي تثير انفعاله العاطفى. ليس الأمر على هذا النحو، فى نشوتها إزاء عدوها، تحركها فكرة أنه خير (كما هو الأمر، على سبيل المثال، من فتاه الجبل، التى هامت حبا بالشاذار فى الحكاية البابلونية بفيلم التعصب). يعلن عنوان المشهد "... وبصير هولوفيرنز نبيلًا فى عيون جوديث" لكن جريفت يستخدم "نبيل" طبقا للغة التوراتية مميّزا أغلب عناوين الفيلم ("بالكاد يمتنع ناتان عن الذهاب لنجدة ناعومى" هذا أكثر العناوين بروزا) ولا يعنى شيئا أكثر من كونه "رائع". لا تفكر جوديث أثناء إغوائها هولوفيرنز فى أية معانى أخلاقية، وليس هناك أية فكرة عن زواج أو أسرة تثير عاطفتها.

القول بأن حيل مستحضرات التجميل تمتلك القوة كى تغرى و/أو تخدع الرجال الصالحين هو حقيقة أساسية للحياة فى السرد الكلى عند جريفت. إنها استراتيجية هؤلاء النساء الدنيويات فى استئثار رجال جذيرين بحق، بينما فى نفس الوقت يتم تمثيل وجه برئ على نحو مزيف إلى الدنيا. فى فيلم قلب سوزى الحقيقى (١٩١٩)، يزيل وليم الغشاوة عندما يعرف طبيعة بيتينا الحقيقية: ربما يحدث فقط فى فيلم الوردة البيضاء (١٩٢٣) لجريفت المثير للجدل نجاحا فى طرح تيمة أن الرجل الصالح الذى يلتهب والأكثر عاطفيا من قبل الحضور الشهوانى لمرأة هو يعرف أنه أمر "شرير". لكن تمثيل جوديث الصالحة فى الوقوع فى هوى هولوفيرنز الرائع والوحشى أيضا هو أمر لا ريب فريد فى كل أفلام جريفت من حيث اعترافه وقبوله بالجانب القاتم للارغبة الجنسية لمرأة.

تعتبر جوديث امرأة من قمة رأسها حتى اخمص قدميها، لذا فإن المظهر الثانى لجنسيتها الجدير بالإشارة إليه هو أن شعب بيتوليا قد دعاها لتكون قائدهم وهذا يعنى، كما يفهمه جريفيث، انتقال دور رجل. بينما تشاهد جوديث منظر المعركة، تنتثار على نحو مرئى، كما لو كان اختراق الأشروريين هو جزء من رغباتها. لكن يضئها الذنب أيضا. فهي تريد أن تستجيب للدعوة البثولية، لكنها تشعر بأن لا حول لها فى قيادتهم أثناء المعركة. فى هذه الحالة يتتابعها مزيجا من الاستثارة واليأس، فيما تتبدى عليه صورة جوديث لأول مرة - صورة، على نحو دلالى، يمنعها جريفيث عن المشاهد، رغم أن تمثيل الصورة المقدسة هو أحد مميزاته (كدليل، وعلى سبيل المثال، الضمير المنتقم، وفى Home sweet home وحتى فى مولد أمة).

ترتدى جوديث، فى سبيل أداء صورتها، ثياب الفرح وتذهب إلى هولوفيرنز، كما لو كان عروسه.

ولاستكمال دورها المتصور، فيجب أن تقسو على نفسها، بقهرها لرغبتها الخاصة. وهكذا يحدث نضال مصيرى داخل خيمة هولوفيرنز، ما الذى سيؤول إليه هذا النضال المحدد؟

لحسن الحظ، يقع بصر جوديث على خادمها العجوز الوفى. على نحو رائع، يوجد الخادم فى لقطة - فى - عمق الكادر من جوديث على الناحية اليسرى الأمامية، الخادم فى الخلفية، وهناك رقيب يدخن فى الناحية اليمنى الأمامية. بصريا، الرقيب مع البئر خارج بوابة بيتوليا - مباشرة بترابط بظله الخاص وعلى نحو عكسى عن طريق المياة نار المعارضة التى تشتعل خلال الفيلم.

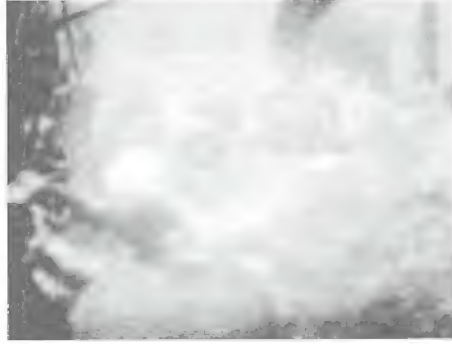


يتقاطع هذه اللقطة مع تمثيل حادث مواز: تربص مجموعة من أهالي بيثوليا الشجعان تحاول دفع المياه من البئر المحاصر. يعنى هذا التقاطع فى عمل جريفيث ضمناً الارتباط الفيزيقي التام. وبرغم أن جوديث لا تستطيع رؤية هذا العرض من البربرية، فإن رؤية الخادم فى هذه اللحظة بالذات هو وظيفياً معادلاً لذلك المنظر، فإنه يخدم فى جعل جوديث متفهمة لمعاناة شعبها. نوبة اشمئزاز تمر عبر جوديث، اشمئزاز من جسدها الذى على نحو خطيئى يريد أن يكون مصدر جاذبية على حساب معاناة شعبها، وذلك كما أتصور. لذا فهى تبتهل إلى الله من أجل أن يعصدها. تتحدث جوديث مع هولوفيرنز لطرده خصيانه حتى تكون وحدها خادمتها هذه الليلة. وحدها مع هولوفيرنز فى خيمته، تجد نفسها مرة أخرى مستثارة بالرغبة. على نحو متكرر، تملأ كأسه وتدفعه لمزيد من الخمر حتى يصل بنفسه إلى حالة الثمالة. للحظة تحتضن رأسه بذراعيها، ولكن من ثم تظهر لها رؤية ثانية. يصف المصور السينمائي كارل براون هذه اللحظة: ذروة موضوعية، كما أدركتها، كانت أن تصور - ما بداخلها من - أفكار. كان يستطيع فعل ذلك أيضاً. إنتى أراه. ففى جوديث من بيثوليا، كان هناك منظر حيث تقف جوديث حول شخصية هولوفيرنز النائم، والسيف بيدها. ترفع السيف ثم تتردد. شفقة ورحمة يضعفانها إلى حد أن تصير عديمة الإرادة. يترقق وجهها أحياناً إلى حد الحب. ثم تفكر، وبينما هى ما تزال تفكر، تمتلئ الشاشة بتلك الجثث المنهوشة لهؤلاء، من أبناء شعبها، ذبحوا من قبل هولوفيرنز ذاته. ومن ثم يصير وجهها ممتلئاً بالكراهية عندما تستجمع قوتها فى غمد سيفها داخل عنق ذلك الذى لم يكن رجلاً وإنما وحش برياحة ننتة^(*).

(*) كارل براون، مغامرات مع دى. دبليو. جريفيث (نيويورك: فارر، شتراوس أند جيروكسى ١٩٧٣)

بالفعل ما يعرضه جريفيث هنا ليس، كما لو كان، تفكيراً طبيعياً، وإنما رؤية هبة - من الله - عند ما تتحول جوديث مع هذه الرؤية الثانية، تنبعث الرجولة من يدي هولوفيرنز وتحيا فيها.

في اللغة المجازية عند جريفيث تجتاز مدينة بيثوليا نفسها تحولا جنسيا موازيا. الصورة الذروة لاندحار الأثوريين هي لقطة أهل بيثوليا المنتصرين وهم يتدفقون تجاه البوابة النحاسية. وعلى عكس الصور المبكرة لبيثوليا كامراً، يجسد جريفيث صورا هنا للمدينة كرجل جسور.



يركز جوديث من بيثوليا على النضال الدرامي داخل جوديث - روحياً، حتى لو صورته في معاني جنسية وعكسه من قبل الكفاح المسلح بين البيثوليين والأثوريين - وذلك كي ينجز فعلاً يظهر إنه يرفض طبيعتها الأنثوية. كيف يمكن لهذا النضال، وبخاصة إرادته المنتصرة والمحركة، أن تتوافق مع التأكيد، أصولاً بالنسبة لعمل جريفيث، على نظام يمكن فيه للجنسية أن تتحقق طبيعياً فقط عبر حب بدون زواج؟

كي نبدأ الإجابة على هذا السؤال، من الضروري تأمل فهم جريفيث للتاريخ الطبيعي لأى امرأة. عندما تنمو امرأة من رضيع وطفل وتصير فتاة، تبدأ بالتوازي في اللعب بالعرائس وتبدأ في تطوير (في البداية دون وعى) القدرة على جذب رجال. عندما تنمو وتفتح تجاه امرأة صغيرة، يصير التغير مزدوجاً. بدون

درس للطرق المراوغة فى استخدام أدوات التجميل (كما عند، مثلا، ماى مارش فى الوردة البيضاء، ليليان جيث، على العكس، غير قادرة بسبب بنيتها الجسدية أن تسيطر على أبسط طرق المراوغة) فأن تستمر فى التصرف بشكل عام كفثاة. لكنها تعرف أن صباها يحجب الآن عن أنوثتها، غموضا لا يمكن خيانتته.

فى الدفاع عن "ثقتها" - أنوثتها العذراء - تستعد للعراك مثل أى رجل. فقط داخل خلوة وملاذ زواج حيث تتمكن من الكشف عن نفسها كامراة. انكشف غموضها الآن وما يتلو ذلك طبيعيا هو أنها أصبحت متحولة إلى أم. تحققت أمومتها وانتقلت ثقتها من جسدها الخاص إلى حوائط بيتها، الذى يغلق فيحمى طفلها، تماما كما فعل رحمها ذلك من قبل، شر يهدد، ويكاد يغتصب، لكن معادله الخاص، عنف تجاه طفلها. الآن هى تصارع كرجل كى تحمى بيتها.

تجمل أدوات التجميل النساء اللاتى يظهرن أنوثتهن بشكل عام، رغم أن ما يظهره ليس الأنوثة فى كل غموضها وجمالها وإنما كاريكاتير (صورة هزلية) مريع: عندما تخون المرأة ثقتها، تفقد جمالها الحقيقى وينتج عن ذلك منطقيا أن الأنوثة فى أفلام جريفيث - بخلاف الفتوة، الرجولة، أو الأمومة - نصير على نحو عادى لا مرئى، أو على الأقل خارج الحدود بالنسبة للكاميرا. كيف يمكن للأنوثة أن تصور، دون انتهاك حرمة ملاذ الأنوثة المقدس؟ لكن من ثم ما الذى يجعل من تمثيل جريفيث لجوديث ممكنا؟

كارملة بلانسل، تكاد جوديث أن تكون فثاة، بلا عذرية: فقد اطلعت على سر حياة الزوجية، كشفت عن أنوثتها ونالت ثقتها (لو أن عذراء جريفيث قد منحت صورة جوديث، فما كانت ستتفهمها) ومع ذلك تظل بلا نسل، منكرة هذا التحقق الطبيعى لمرأة.

هل هولوفيرنز هو الرجل الذى يحقق جوديث؟ يبذل جريفيث جهودا عظيمة فى تقديم هولوفيرنز كشخصية ساحرة. بشكل عام، فإن المعالجة البصرية للرجال، الطرق التى تمايز بها الكاميرا ما بين، مثلا، هنرى والثال، روبرت

هارون، ريتشارد بارثولث، ليونيل باريمور، دونالد كريست، جوزيف سيشلدكراوت، ايفور نوفيللو و والتر هيوستون، هي أمر حاسم في صنع أفلامه تماما كعمالجته للنساء. هذا لا يعنى أن تحول هنرى والنال النحيف إلى شخصية مهيبه هو ماثرة كبرى. شهد بذلك كارل براون. في لقائه الأول مع بيللى بيتزر، مدير تصوير جوديث من بيثوليا، تهكم بيتزر في البداية عندما قدم براون نفسه كمساعد. ولأن بيتزر وجريفيث كانا على وشك الرحيل فقد رجاها براون: "أرجوك، يا سيد بيتزر! أعرف بأننى غير مرغوب فى وجودى، لكن قبل أن تذهب، هل يمكنك أن تخبرنى كيف جعلت هنك والنال يبدو بهذا الحجم فى جوديث من بيثوليا؟ توقف وحق تجاهى. فواصلت بتهور. "لو إنك أخبرتنى، لن أضايقك نهائيا مرة أخرى، بأمانة لن أفعل" ترقق وجهه إلى طيبة "بالتأكيد، أنا سعيد بذلك. لكن الأمر سيستغرق وقتا. تعالى للعمل فى التاسعة صباح الغد وسأريك ما يجب عليك عمله" (*).

هولوفيرنز بضامنه كالثور وقوة ذراعيه تلمع فى صورة الآلة العسكرية الضخمة، استثار جوديث. لو إنه كامل كرجل - والذى يمكن أن يحل محل زوجها الميت - ومن ثم يتمكن من تحقيق جوديث بالطريقة العادية، ولا تحتاج إلى تنفيذ خطتها. لكن، بطبيعة الحال، لا يجتاز هولوفيرنز هذا الاختبار. لو إنه رجل كامل، فسينجح فى اجتياز بوابة بيثوليا.

عندما تتجح جوديث فى إغراء هولوفيرنز ليشرب حتى الغيبوبة، كانت تعرف إنه لن يتمكن من إرضائها (بالنسبة لجريفيث، أى رجل يشرب حتى الثمالة دائما - لهذا - يظهر ضعفا فى الشخصية وهو أيضا ذى ضعف جنسى). ويكسر إدراكها بتفوق قوتها عليه وهم رجولة هولوفيرنز كما إنه مجرد جوديث من إغوانها.

(*) كارل براون مغامرات مع دى. دبليو. جريفيث (نيويورك: فارر. ستراوس أند جيلروسى. ١٩٧٣) ص ١٢.

للحظة، تحتضن رأسه الغافية بين ذراعيها، كما لو كانت طبيعتها كامرأة تغريها بأن تراه كالطفل الذى تريده على نحو عاطفى، أو تتصور بأنها تحمل طفله. لا يمكن هزيمة هذا الإغراء بأى أظهار للقوة ضده، وإنما فقط عن طريق رؤية هبة من الله. أخرى: رؤية الموت والمعاناة اللذين يتسبب فيهما هولوفيرنز تجاه بيثوليا.

بإظهار وحشية هولوفيرنز ذات مرة، فإن أنوثة جوديث لن تنفع فى حمايته منها. لقد أصبحت متحولة. تقبض على السيف وتستخدمه بمهارة رجل، تذبح الوحش وتجز رأسه، رمزيا فإنها تقوم بخصيه (مثلما هو حال مرأى جوديث الأول، فهذا الفعل اللاطبيعى لا يمكن أن يؤطر من قبل كاميرا جريفيث). عندما تعرض الرأس المفصولة فى السوق الرئيسى، فإنها تتصرف كقائد بيثولى منتصر، كاشفة - لشعبها ولنا - إنها تتحل مكانة زوجها المتوفى. ويعد هذا الكشف ذروة الفيلم.

تتحل جوديث دور امرأة، وذلك على النحو الذى يعيه جريفيث، بحصار نفسها داخل رؤاها، وذلك فيما يتعلق بالقوة التى منحتها إياها رؤيتها. فى اللحظة التى كشفت فيها هولوفيرنز، اللحظة التى منحت نفسها بالكامل إلى القوة الأسى، هى نفس لحظة تحققها كامرأة، وبرغم ذلك، فى تناقض ظاهرى، تلك اللحظة أيضا التى تؤدى فيها دور رجل، تتحول فيها إلى رجل. يعد هذا التناقض الظاهرى أساسيا لفهم جريفيث لما يجب أن تكون عليه امرأة. فعندما تتهدد نقتها، وتوضح - عندها - المرأة الحقيقية التى تمتلك رجلا داخلها. الرجل الذى بداخل جوديث هو ما ناسيس. لكن رغم أن زواجهما يبرهن على أنه ما يزال حيا، هل يظل بلا نسل؟ هل تترك غير متحققة كمرأة بعد كل ذلك؟ إجابة الفيلم هى أن فعل جوديث يهب الحياة للمدينة نفسها. وصارت جوديث أما لبثوليا.

مع إعادة الإحياء، أصبحت المدينة متحولة. وصار جنود بيثوليا أخيرا رجالا: فهم يتدفقون تجاه بوابة المدينة كي يدحروا فلول الجنود الأشوريين. ويلم شمل ناعومي ونائان مرة أخرى، وتؤكد ثمارهما.

يحول هذا الإحياء بدوره جوديث. حيث ينعكس تحولها في المشهد الأخير من الفيلم. في السوق، داخل أسوار بيثوليا، تعبر، خلال، وخارج الكادر. لا ينظر أحد مباشرة إليها. الكل يركع أمامها. فهي لم تزل تعيش في المدينة، حيث سكانها جميعا يعتبرون كأطفالها. هي تقيم في واقع أكثر سموا حتى لم تعد موضوعا للكاميرا.

يدفعنا هذا المشهد الأخير إلى الاقتراب المميز لفيلم جريفيث: يجتمع شمل الأسرة معا داخل البلدة - فيما عدا، بطبيعة الحال، إنه في نهاية جوديث من بيثوليا حيث الأم والأب كلاهما غائب عن الكادر. يكمل هذا المشهد الأخير أيضا سلسلة التصالحات بين جنسية جوديث ومدينة بيثوليا. فيثوليا لم تعد امرأة مهددة بالانتهاك، ولم تعد رجلا، إنها أخيرا وطن (حيث أسواره هي المعادل الرمزي لأم متحققة الجنسية).

وهكذا، فإن الكفاح الدرامي للفيلم قد صيغ بمهارة بالغة، على كل حال، مكونة من قوانين السرد الكلية لجريفيث، وشخصية جوديث التي يمكن تقييمها بلغة جريفيثية. ومع ذلك، تظل دراما الفيلم، خاصة في فك عقده، غير عادية بالنسبة لعمل جريفيث. وهذا ينعكس في حقيقة أن فعل جوديث، رغم أن الرؤى المقدسة هي مصدر إلهامها، يعتبر بشكل عام غير مسيحي.

يعتبر المغزى العام لمقصد الفيلم غير المسيحي - هو بالفعل، ما قبل مسيحي - أمرا حاسما لفهم مكانة هذا الفيلم ضمن أفلام جريفيث. فجوديث من بيثوليا فيلم هو الأكثر لجريفيث - ارتباطا بالعهد القديم.

أساس جوديث من بيثوليا - المرتبط - بإرث العهد القديم والمبادئ الأخلاقية واضح في كل جنباته. فالاستراتيجية الرئيسية لتماهي جنسية امرأة مع مدينة، لسبب واحد، يعتبر أمرا مألوفا في العهد القديم. ولكنه أيضا، نتاج كفاح جوديث ليس في ترققها وغراناها لهولوفيرنز، مفدية الطاغية عن طريق الحب، ففعل قصاصها لمعاناة شعبها يتعادل مع أفعال هولوفيرنز في قسوته الفظة. كما يجب أن نفهم روح - قصاص - العين بالعين، في أحد مستوياته - كتحديد لنظام المزاوجة - مع المعادلات الرمزية وعكس الأوضاع - بأنه تشديد التميز للفيلم. يقطع الآشوريون إمدادات المياه عن بيثوليا، وتلك خيامها حرقا. يحاول هولوفيرنز أن يخترق بوابة بيثوليا بالآلة العملاقة وجوديث تذبحه بالسيف. يزواج خادم جوديث مع مخصى هولوفيرنز. إلخ.. يتربط نظام المزاوجة هذا مع المزاوجة بين الثنائي جوديث/ هولوفيرنز وجوديث/ مانسياس والمزاوجة بين كليهما وثنائي ناعومي/ناتان، بالمزاوجة مع المدينة وبثرتها المحاصرة والأكثر أهمية، المزاوجة ما بين جوديث وبيثوليا.

يستخدم وجدان جوديث كميدان لمعركة لقوى أكثر سموا إلى حد، إن هذا يعكس درامية جريفيث العامة، استخدم ذلك بطريقة أكثر وضوحا في شارع الحلم (١٩٢١). بين كل ما يمكن مشاهدته من نجمة الصباح تتضح بجلاء الدراما الرمزية لحلم الشوارع، يحركها شخصيات عازف الفيولينا الشيطاني (الذي يخفى جماله الحساس وجها لا يستطيع أحد سوى أرسوزكسي أن يعشقه) وكاهن مغتبط الوجه. الأول صاحب العزف الجنوني لديه القدرة على تحويل كل ما هو ميت إلى آخر منقذ العاطفة ديونيس^(١) معربد، بينما الآخر ذات الصوت الهادئ يتحدث بأصول أبولينية^(٢) (فائقة الجمال).

(١) ديونيسوس: إله الخمر عند الإغريق الشهواني العريذ - م -.

(٢) أبوللو: إله الشعر والموسيقى والجمال الرجولي عند الإغريق - م -.

أما عالم ما قبل المسيحي لجوديث من بينوليا فليس لديه نجمة الصباح كي تراقبه. فهذا العالم يحكمه إله عبراني يدعو جوديث إلى فعل عنف، وليس فعل تسامح، أن تقسو لا أن ترق. وتعد أمومة جوديث أمرا غير طبيعي، بالنسبة لجريفيث، بمعنى إنه ليس مسيحيا. في - فيلم - إبراهيم لنكونلن ربما يقدم جريفيث فقط فعل بطولي حقيقي بالنسبة لكل من العهد القديم وأخلاقيات العهد الجديد: فأبراهيم الحديث يمنح الولادة لأمة ليس من خلال تحقق جنس غير مألوف، محرر، منتصر وإنما من خلال فعل التضحية المسيحي.

فتمثيل فعل مسيحي كبطولي هو أمر غير طبيعي في عمل جريفيث، لكنه في حد ذاته لا يجدد التماهي المسيحي مع كاميرا جريفيث. فلكي يحكى هذه القصة لعالم ما قبل المسيح، تتحرر كاميرا جريفيث من جبريات محددة، فالشخصيات ليست مسيحية، ولكن يظل هناك جبريات أخرى. وهكذا يستطيع تصوير جوديث بكل أنوثتها بدون خيانة مبادئه، لكنه لا يستطيع أن يعرض لنا رؤية الفعل الذي "سيدق عبر الأجيال" أو الفعل غير الطبيعي نفسه.

بطبيعة الحال، بالامتناع عن إظهاره تلك الرؤية أو ذلك الفعل لنا، فإن جريفيث يخدم بقوة في نفس الوقت أغراض سرده، جاعلا الفيلم منشغلا باللغز الأساس (ماذا تخطط جوديث لإنجازه؟) ومرجا حله (ماذا فعلت جوديث؟) مكتفا ذروة الفيلم.

ومن ثم، رغم أن جريفيث لم ينتهك الأخلاقية المسيحية في تجسيده لكفاح جوديث ونتاج ذلك الكفاح، وأن ما يعتد به في الفيلم ليس هو الأخلاقيات في حد ذاتها، لأن طبيعة التضمين الدال عند جريفيث لهذا العالم ما قبل المسيحي (والتضمين الدال لكاميرته) ما تزال في حاجة إلى التحديد. لكن هذا التحديد لا يمكن أن يتحقق بالانفصال عن اعتبار حاسم خاص بالعلاقة. في عمل جريفيث، ما بين تفسيره المسيحي وشهوانيته العنيفة تتبثق الأخيرة بشكل صاف فريد في جوديث من بينوليا، جزئيا لأنه فيلمه الأهم الذي يؤكد فيه على لا أخلاقية مسيحية.

لكن على كل حال، لا يستطيع جريفيث أبداً، أن يتجاهل شهوانيته العنيفة ببساطة عن طريق تأكيد (حسن) أخلاقي. يسيطر التوتر والعلاقة المعقدة بين تلك الأصول المتصارعة على عمل جريفيث. إنها توضح نفسها في مظاهر مختلفة، وما بين الواقعي وشبيه الحلم وما بين التمثيل والرمزية للأحداث، بين توليفة من الخطوط المفرطة للمشاهد المشوقة المؤلفة بتوازي والتشكيل العضوي للفيلم ككل. إنه ذلك التوتر، فوق كل اعتبار آخر، هو الذي يسبب الكثافة والنسيج المميزين لأفلام جريفيث ويثمن صياغتها.

الفصل الرابع

قلب جريفيث الحقيقى

بعد أن قطع دى. اتش. جريفيث علاقته بشركة بيوجراف الأمريكية فى أثر رغبته فى توزيعها جوديث من بيتوليا كفيلم روائى طويل، انقسم نتاجه ما بين ملحميات ضخمة وأخرى أكثر تواضعا التى أظهرته فى طرق مختلفة ومتعددة أكثر رشاقة جاذبة (رغم أن أفلامه العظيمة مثل مولد أمة، قد نجح كدراما مألوفة وأيضاً كملحمية). من أكثر الأفلام هذه التى استقبلت بتواضع، قلب سوزى الحقيقى (١٩١٩) والأكثر شهرة البراعم المكسورة، الذى عرض فى نفس العام، وهما الأكثر جاذبية، الأكثر ثباتاً، والأكثر عشقا. قلب سوزى الحقيقى يعتبر أيضاً واحداً من أكثر معادلاته قدرة على التنبؤ بوسيط السينما.

تكبر سوزى (ليليان جيش) فى بلدة صغيرة فى بين جروف (يسمىها الفيلم إنديانا، لكن من الذى يشك فى تفكير جريفيث بموطنه كنتاكى؟) تربت فى كنف خالتها (لويولا اوكنور، التى أحب جريفيث اشتراكها كامرأة وقور تحمل على كتفها أعباء كل هذه السنين)، وهى تحلم دائماً بالزواج من ويليام (روبرت هارون) عندما يحين الحين. لكن عندما سيفهم إنها عشق حياته هل سيطالبها بقبلة؟

وهى لا تتمنى الوقوف فى وجه طريق مستقبله الخاص، تباع سوزى بقرتها الحبوبة وترسل لوليام المال غفل من الاسم الذى يمكنه من الالتحاق بالجامعة (رغم أن سوزى، التى تفوز فى مدرسة التهجنة، هى بوضوح الطالبة الأفضل ما بين الاثنين).

الكلية، هي انتعاش - له - واستيقاظ معا، تغرى وليام وتشعل طموحه. ولم تشغل سوزى إلا قليلا من تفكيره، وهى التى تنتظر بإخلاص بالبيت. عندما يعود من الكلية، بغرم بـ بيتا فتاة مدينة كبيرة المراوغة والتى تزور عمتها فى بين جروف. يتولى منصب عمدة البلدة - كان طموحه الحقيقى بأن يكتسب شهرة ككاتب - ويختار بيتا، وليس سوزى - كى تكون زوجته.

لا يعد الزواج سعيدا، ولكن ولیم يعاني فى صمت، ويكرس نفسه لعمله تماما. بيتتا وقد اختنقت بلعب دور زوجة العمدة، تأخذ فى التسلل إلى الحفلات الماجنة. فى ليلة عاصفة، تخرج "وهى مشغولة البال" كى تتنازع كتابا يحتاجه ولیم، ولكنها أساسا تقرر الذهاب إلى حفلة. عندما تفقد مفتاحها وبجتاحها المطر، أخذت تخبط على باب سوزى، وتخبرها بالحقيقة وتقعنها بقضاء الليلة عندها - وأن تضع الأمور لها فى نصابها لولیم. تتقلب الأمور بالنسبة لبيتتا فتصاب بنزلة برد قارصة، تموت، وعلى نحو غير متعاطف تلخصها لافتة جريفيت المسكنة، بـ "غير الوفية الصغيرة"، تاركة وليام يعتقد بأنها قد ماتت وهى تحاول الحصول له على كتابه. ووفاء لهذه "الخدمة" قطع وليام عهدا على نفسه بأن لا يدع أبدا حبا آخر يدخل حياته. لاحقا فقط، عندما تعلمه الخالة بحقيقة تضحية سوزى بإرسالها المال الخاص بمصاريف الجامعة كما اعترفت له إحدى صديقات بيتتا بشعورها بالذنب باشتراكها فى الحفل الذى أودى بحياة زوجته، فهل يتخلص من الوعد الذى قطعه على نفسه. أخيرا يصرح لسوزى بأنه قد أحبها طيلة حياته، ويقبلها.

يفتح فيلم قلب سوزى الحقيقى بعبارة "هل الحياة الحقيقية ممتعة؟... وإن كل أحداثه مأخوذة من حياة حقيقية" ثم يلى ذلك إهداء إلى المرأة التى تعاني من ساعات الانتظار المؤسية من أجل حب لن يأتى أبدا. يستقيم زعم الفيلم بواقعية أحداثه بإقراره بأن حكايته منبثقة عن سيناريو رومانسى كما تتضح من خلال حيوات نساء ذات قلوب حقيقية (على نحو بلاغى، يشملهن جريفيت من بين الحضور) اللاتى لن يفوز انتظارهن المؤسسى بمثل ما ستفوز به سوزى. حقا، لقد

كوفئت سوزى بطريقة مزدوجة: فقد أتى أخيرا وليام للتعرف عليها، وهى طوال الوقت معروفة من قبل جريفيث ومن قبلنا نحن. فى مواجهة الكاميرا، تقف ليليان جيش من أجل كل سوزى مجهولة فى العالم والتى يقدم - لها - فيلم - قلب سوزى الحقيقى ليس فقط الأسى وإنما أيضا تقديرا نقيا مخلصا.

وهكذا، يبدأ الفيلم بالإعلان عن واقعيته حتى يكون واقعيًا على نحو مصدق، وذلك حتى يتحول، يتحول، يجب أن نقول، بسبب الوسيط السينمائي.

استمر هذا الاعتراف طوال الفيلم، ممكنا قلب سوزى الحقيقى أن يتجنب البلاغة المفرطة، الساذجة الخاصة، دعنا نقول - بفيلم التعصب وأن يكسر نغمة سرد مطمئن كلية على نحو يذكرنا بجين أوستن (بالكاد هى الاسم الذى عادة ما يأتى ذكره مع جريفيث). فأحد الإنجازات الرئيسية لجين أوستن هو إبداعها لصوت نفسها كراوى، هو فى ذات الوقت موضوعى وسافر على نحو مرهف، الذى يتسق تماما مع حميمية علاقتها بشخصياتها. فى قلب سوزى الحقيقى، وربما على نحو فريد فى إنجاز جريفيث كله، فى الحقيقة فى كل السينما الصامتة، تحقق العناوين على نحو شمولي مثل هذا الصوت.

فى معظم أفلامه، يكتب جريفيث على الأقل بعض العناوين بكلمات منمقة، مزخرفة التى تعلن أن تلك العبارات مصاغة "فى سمو". مثل هذه العناوين ترفض القول بأن مبدع الفيلم هو إنسان، تتكرر المشاعر الإنسانية والترابطات التى تعبر بها وتكشف كاميرا جريفيث ببلاغة فائقة. فى قلب سوزى الحقيقى، ليس هناك صراع بين كاميرا وصوت سرد: فعناوين جريفيث تعلن إنه لا يختلف بكل الطرق الضرورية عن الناس الذين يقيمون داخل عالم فيلمه. تعتبر شفافية تماهيه مع الشخصية المتبادلة الحس لوليام تجليا واحدا للرابطة الحميمة لجريفيث مع عالم قلب سوزى الحقيقى. عندما قبلت قصة وليام الأولى من قبل دار النشر (القصة التى أمل بها أن تكون خطوة ككاتب)، لم يكن بخطاب القبول من ناشر المدينة الكبيرة تعظفا قليلا بمدح "المميزات الخالصة" للقصة. عبر هذا الخطاب يتحدث جريفيث بسخاء

عن المسافة ما بين حساسية وليام (كما تتضح من قبل الكاميرا) وتلك التي يشير إليها الناشر، مسافة لا يعلم عنها وليام حتى الآن شيئاً. هناك مسافة أيضاً بين وليام وجريفيث، الذي هو بأسف حكيم إلى حد السخرية في أن قلب سوزي الحقيقي سينال الكثير من قبوله بفضيلة التكرم من هؤلاء الذين سيقومون سماته على أنها جذابة أكثر منها حقيقة. لكن المسافة بين وليام وجريفيث هي أيضاً انعكاس للرابطة بينهما. فسذاجة وحماسة وليام كان جريفيث يعاني منها ذات يوم، يتضمن قلب سوزي الحقيقي: أن وليام شخصية خارجة من ماضى جريفيث، جريفيث كما كان ذات يوم. إنه كما لو كان جريفيث يسأل نفسه، ماذا يبقى مني؟

ليس وليم فقط الذي يعرفه جريفيث هكذا بحميمية. فواحد من الإنجازات غير المسبوقة في عمل جريفيث ككل هو إبداع تلك العلاقة الحميمة بشكل ملحوظ بين كاميراه وبين النساء المدهشات اللاتي هن شخصياتها المفضلة. في قلب سوزي الحقيقي، يتطابق جريفيث بعمق مع ليليان جيش/سوزي كما مع روبرت هارون/وليام، وبهذا المعنى يعتبر الفيلم شديد التميز في مسيرته كلها، بدون استثناء.

صلة جريفيث بسوزي واضحة في معالجته للمشهد الافتتاحي، فصل التهجنة يوم الجمعة ظهراً، بعد تصحيح تهجئته لكلمة صرخة Cry، يلزم وليام سوء الحظ في كتابه كلمة "مجهول الاسم" (هذا الاختيار لتلك الكلمة ينطوي على سخرية لطيفة). تتجه سوزي بنظرها تجاهه، عارفة إنه قد أخطأ في تهجئة الكلمة، تنتظر تجاه المدرس، وتتقدم قدماً كي تأخذ دورها. بانزعاج، يرفع وليام يده كما لو إنه يقدم بياناً، وهي تدرك شعوره، تنتظر سوزي مرة أخرى تجاهه، كي تخطأ سواء بتعمد أو بغير تعمد في تهجئة الكلمة. (كل ذلك توضحه لنا الكاميرا بدون جهد). وعندما ينظر المدرس بابتسامة، تقوم سوزي بتهجئة الكلمة على نحو صحيح. يخفض وليام المنكمش يده، يحول هو وسوزي مكانهما، عينها مثبتة عليه كما لو إنها تتقدم تجاهه.

عبر هذه الفقرة، الصراع الداخلى لسوزى واضح أمام الكاميرا ومنسجم بحميمية مع ذكائها، عزة نفسها، إرادتها، شوقها للاحترام، وحبها لوليام. ويصوت جريفيث لمشاعرها - ولمحبته الخاصة المتعاطفة معها - بعنوان لا يقدر بثمن: "سوزى، مثل الفتاة فى القصيدة: أنا متأسفة لأننى قد تهجنت الكلمة، أكره أن أسبقك. لأن العيون الرمادية الوديدة أحببت، لأننى كما ترى، أحبك".

مقدرة جريفيث أن يولج داخل سوزى هى أيضا أمر جلى فى بداية هذا المشهد عندما يقدمها بلانقة مكتوب عليها: "فتاة شفافة". وليس هو جريفيث الذى يؤكد أن سوزى شفافة. فجريفيث يرى ما توضحه لنا الكاميرا، وليست هذه جان - الشفافة إنما هذه ليليان جيش، واحدة من أجمل جميلات العالم إنه يعطى صوته بصورة سوزى عن نفسها، مستجدا بصوت سوزى الداخلى. مرارا وتكرارا، فى قلب سوزى الحقيقى طرق تفكير صوت شخصيات - فى - لاقات جريفيث عن أنفسهم وعن الأحداث توقعهم فى شرك. فهناك دائما مسافة بين الأصوات داخل هذه اللافتات وبين صوت جريفيث الخاص، حتى أن تلك اللافتات تبدو أيضا حية من خلالها، كما لو إنها تذكر بأصوات، أصوات خارجة من الماضى أو منبثقة عن حلم. مرة أخرى، يبدو الأمر كما لو أن جريفيث يتذكر ذلك الذى كانه ذات يوم متعجبا مما تبقى منه.

صلة جريفيث الحميمية بسوزى ليست بأقل اعترافا بها على نحو فصيح فى تلك المشاهد التى يسمح فيها بكل ما تظهره الكاميرا بدون تعليق مجيز لها ذلك. إننى أفكر، على سبيل المثال، فى الطريق الشابلنى (نسبة إلى العظيم شارلى شابلن - م) حيث تسير سوزى تجاه طريق ضيق لبلد وترى وليام وبتينا معا (إنهما لا يرونها) ثم حتى المشهد الأكثر انقطارا للقلب حيث سوزى، وهى تؤمن أن وليام مستعد لطلب يدها للزواج، تسير تجاه منزل وليام فقط كى تجد بيتنا بين ذراعيه.

في الفقرة السابقة، هناك قطع من ٣ لقطات لسوزي، والكاميرا تتشبث بها. مرة تنظر إلى منظر عام ثم ترتد منه، إنها تقترب بعينيها، تحقق أيضا، تمعن النظر، تنظر للخلف، توجه نظرها بعيدا، ترتد للخلف.



نتصور أنفسنا مكان سوزي، وقلبنا انصرف إليها. لا نحتاج لأية لافتة كي نعرف ماذا نشعر. فبدلاً من لافتة تمنح صوتاً لمشاعر سوزي - أو مشاعره الخاصة - يقطع جريفيث إلى سوزي داخل المنزل ذلك المساء، وحدها مع يومياتها، ثم إلى الكلمات التي كتبتها بنفسها: "ربما بعد كل ذلك ستنظر حتى الربيع" (كي تتزوج وليام) تنطق كلمات سوزي بكل شيء. أو، بالأحرى، إنها لا تقول شيئاً، وتسمح لنا (وقد منحتنا ما تظهره لنا الكاميرا عنها) بأن نقرأ كل شيء ما بين السطور.

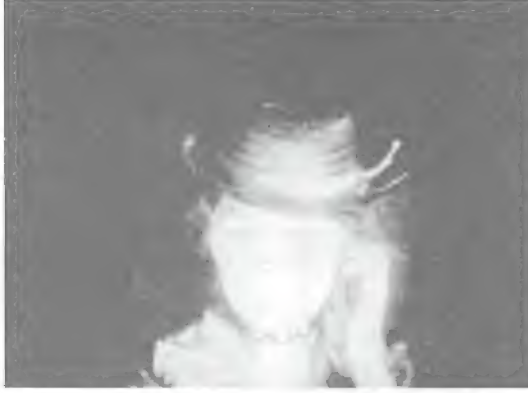
في المشهد اللاحق، عندما تفتح سوزي باب البهو وتُشاهد وليام محتضناً بيتنا، مرة أخرى يصور الثلاثة في لقطة طويلة.



يقطع جريفيث إلى سوزى وهى تكافح بصمت. كى تسحب نظرها بعيدا، ثم إلى لقطة توظف مثل لقطة من وجهة نظرها (حتى آخر لحظات حياته المهنية، يقاوم جريفيث لقطة وجهة النظر الحقيقية) ثم عودة إلى الملتاعة سوزى فى لقطة أقرب.



بتكرار مجموعة الثلاث لقطات الطويلة، تخفض سوزى نظرتها وتمشى. يقطع جريفيث إليها فى البهو، ثم يصورها فى لقطة متوسطة قريبة جدا حميمية فى مواجهة الحائط. خلال هذا الكادر، الذى فيما يبدو يمسك بما هو أبدي، تبتسم سوزى، تضحك بتوتر، وبارتباك أخذت تمس اصبعها بشفتيها، تلقى بقلق نظرة تجاه الباب، تنظر إلى أسفل بياس، و، أخيرا قبل أن تغادر المنزل، تحقق فى هوس داخل الكاميرا مباشرة.



عبر هذا المشهد المعذب وما يعادله مما سيتلو من إنهاك، (تجعل الخالة سوزى تعود إلى منزل وليام، بعد تأثرها بإعلانه إنه "سيأخذ بنصيحتها" وهو الآن سيتزوج من بيتنا)، يمتع جريفيث عن استخدام أية لافتة لأنها ببساطة لن تعكس ما تقوله الشخصية. مرة أخرى، نحن نعرف مشاعر سوزى بما تظهره الكاميرا وعن طريق تخيل أنفسنا مكانها. ثانية ينفطر قلبنا - حزنا - عليها. يكشف جريفيث عن صمته فقد بعد الصورة الأخيرة من اختفاء هذا المشهد المركب، بعدها لافتة واحدة بتعليق مقتضب "دقت أجراس العرس السعيد". يتبع ذلك لقطات لسوزى وهى حزينة تشاهد فستان عرس بيتنا، تساعد العروس فى موكبها، وأخيرا تخفى عندما يترك الزوجان المكان بعربتهما.

تعد السخرية الجيدة فى كلمة "السعيد" merry اعترافا لفظيا لجريفيث وحده دون غيره، بأنه يشعر تجاه سوزى بما نشعر نحن. باستثناء ذلك، فإنه سيسمح لمعانتها أن تمر فى صمت، كما لو أن مشاعره تمضى دون كلمة. وقلة الكلام هذه هى شهادة فعالة على حدود اللغة، بلاغة الصمت - بلاغة صمت جريفيث وسوزى وهى أيضا بلاغة ليليان جيش فى الفيلم.

لكن ما "الذى يمضى دون كلمة" هنا؟ بالتأكيد، إنه حب جريفيث الرائع لسوزى وعلى نحو مساوى قدرته الرائعة فى تخيل نفسه مكانها. ولدى حب جريفيث لسوزى جانب قائم أيضا، رغم ذلك (كما هو الحال دائما مع جريفيث، كما هو حال السينما دائما).

عندما تفاجئ بوليام وبيتنا محتضنين، تأخذ معاناة سوزى شكل وعى - ذاتى متوازى، خوف من أن ترى (اليس هذا الخوف هو أيضا غضب؟) عندما تقف واضحة الآن. إنه فى بساطة ليست أن يراها وليام الذى يوازيها، لكن أن يراها أى أحد آخر، لأنها تخشى أن يواجهها أحد فى هذه اللحظة، أن يواجه فزعها وغضبها. هنا يكمن عمق التفكير لاستراتيجية جريفيث لتجنب طبيعة وعمق معاناة سوزى الذى لا يسبر غوره: لقد وضعها ببساطة فى مواجهة حائط وصورها - بحيث - تصبح أكثر فأكثر وعيا - ذاتيا. فنحن نشاهد وعيا - ذاتيا لسوزى، مؤدى من قبل ليليان جيش بتوجيه من جريفيث أو ربما بامتناعه عن التوجيه. لكن على مستوى آخر، هذا ليس أداء، فنحن نشاهد وعيا ذاتيا حقيقيا ليليان جيش فى مواجهة الكاميرا. عندما ينتج هذا الوعى - الذاتى عند توجيه نظرة يائسة نحو الكاميرا، فإن الممثلة والشخصية تشتركان معا فى هذه النظرة. ويشترك المخرج والممثلة معا فى فهم هذا بوسيط الفيلم، يعتبر الوعى الذاتى وعيا للكاميرا، وعيا بالنفس كما توضحه الكاميرا، وعيا بالنفس تمثله الكاميرا. فالكاميرا لا تظهر فقط وعيا - ذاتيا بل أيضا مصدره: فالكاميرا تمثل نظرة الآخرين الذين يوازنون سوزى، وأيضا تمثل نظرتها الداخلية، حيث نفسها تقف عارية، قابلة للنقد وواضحة بسهولة. وعى سوزى - الذاتى الملتاع هو العلامة المرئية للكاميرا - علامة جريفيث، علامتنا - عليها. وهذه هى القتامة فيما تعنيه "تمضى دون كلمة" فى الفقرة السابقة. مع الكلمات "تدق أجراس العرس السعيد"، يعلن جريفيث حبه لسوزى، الذى هو حب ليليان جيش،

لكنه يتكلم إلينا، وليس إليها، وهو أيضا اعتراف من جانبه بمسئوليته المتواصلة عن معاناتها - مسئولية الصمت. بدوره، يعتبر هذا الذنب هو الرابطة الأعمق لجريفيث مع وليام^(١).

في مشهد حاسم مبكرا في الفيلم، يتمشى وليام داخل الغابة مع سوزى، يميلان بخطواتهما تجاه جذع شجرة وتقريبا يقبلها. عندما ينحنى تجاهها، تزم سوزى شفيتها وتغمض عينيها في نشوة، لكن وليام وسوزى لم يصورا معا. إن الأمر يبدو كذلك، كما لو كان هناك عائق بينهما. ثم، فجأة بضمير - ذاتي، يتردد ويرحل.



بمشاهد رجوع للماضي وتوسلات ذكية للصور داخل هذا المشهد، جزء بعد جزء يعيد صدى هذه اللحظة حيث يفشل وليام في تجاوز العائق، ليطلب سوزى (على سبيل المثال، عندما يرحل وليام للجامعة، عندما يعود منها، وعندما

(١) هناك مقالة لم تكتب بعد، مكتملة لهذا الجزء من الفقرة الحالية، التي تتوسط ذنب سوزى وأيضا ذنب وليام وتدرس الرابطة بين جريفيث وجيش ليس بوضع استراتيجيته من أجل تصويرها وإنما وضع استراتيجيتها لإعلان نفسها إلى - وإنكار نفسها من - الكاميرا. إنها تفهم الكاميرا بعمق تماما كما يفهمها هو. فجريفيث هو المخرج، ولكن الكاميرا ليست ببساطة كاميرا. علامة الكاميرا على جيش، لكن علامتها على الكاميرا هي بالتأكيد لجريفيث. في مواجهة الكاميرا، تعلن جيش حبها لجريفيث، الذي هو رائع تماما كحبه لها. ومع ذلك فحب هذه المرأة، كحب هذا الرجل، له أيضا جانب قائم.

وقد عرف إنه ارتكب خطأ بزواجه، ينصح سوزى بتحسر عميق بأنها قد اختارت الزوج المناسب).



إنه فشل وليام الغامض، الذى يمسك الفيلم بأسره، الذى يجب أن يفسخ لو أن العاشقين اجتمعا - وإنه لأمر خارق أن يحل فى نهاية الفيلم. هل لحظة فشل وليام هى ذاتها أيضا لحظة فشل سوزى؟ خلال الفيلم، يتحمل صمت وليام مسئولية عبء معاناة سوزى. هل يتحمل صمتها مسئولية عن خطيئته، ومن هنا يتحمل وزره الخاص عن الذنب؟

فى براعم مكسورة، أيضا، هناك قبلة لم تحدث، لكن عندما يمتنع ريتشارد بارثيلمس عن تقبيل ليلان جيش، فهذا لا يعد فشلا وإنما إيماء بطولية. فبارثيلمس يكمل حبه السامى بالطريقة الوحيدة المباحة له (فهو، فى كل الأحوال، رجل أصفر) بالتخلى عن رغبته. يشدد جريفيث على نبالة ذلك التخلي (هل يستدعيه

أيضا داخل سؤال؟) بقطاع - لقطه - القبلة القريبة مع الملائكة الهمجية. عندما لا يقبل وليام سوزى، فهو ليس نبيلًا، إنما فاشل في الاعتراف بحبه. ففشله هو فشل كارثي حيث نتائجه على نحو دقيق عنيفة لسوزى ولنفسه وحتى أكثر عنفا، بالفعل، مصيرى بالنسبة لبييتا. حقا، احتفظ باللافتة الأكثر حنية من أجل هذه اللحظة المقلقة، المؤلمة: "بالطبع، إنهم لا يعرفون كم هم حمقى سذج - ونحن، الذين لن نكون أبدا بهذا الحمق، نأمل بالكاد أن نفهم - لكن -". وقد استخدم كلمة "نحن" يتقدم جريفيث قدما، بمرجعية واضحة، تجاه نفسه. إنه بسخرية يتماهى مع نفسه - كما يتماهى معي، كما يتماهى معك - كأي شخص "الذى لا يمكن أن يكون بهذا الحمق" وهنا لا يستطيع "أن يأمل في فهم" أشباه سوزى ووليام اللذين لم يعرفا إلى أى حد "كم هم حمقى سذج". بالطبع، يقصد جريفيث بالفعل إنه كان - وربما ما يزال - أحمقا، لأنه قد فهم - برغم من هزرها المشهود به، فإن اللافتة لا تتصل من وقار اللحظة. بالأحرى، إنها تعبر برقة عن الرضوخ الفلسفى تجاه شرط الوضع الإنسانى وتجاهه ملمحين محددين لهذا الشرط: ملمح خاص بأن الكائنات الإنسانية مقدر عليها أن تظهر حدودها فى كل لحظة وملمح مفاده، من أجل الكائنات الإنسانية، يموت الشباب. جريفيث، ذلك الضخم لكن الأب المؤسس القاسى لفن السينما، نادرا ما يفكر على نحو رقيق، ودود، مازح، أو فلسفى. ومع ذلك فهى أدواته التى يملكها.

بهذه اللافتة، يعلن جريفيث صلته الإنسانية بسوزى وويليام ويطالبنا بأن نعترف بمشاركتنا لهذه الصلة أيضا. نحن، أيضا، كنا ذات يوم "مساكين حمقى سذج" ألم نكن كذلك؟ والسؤال الذى يسأله جريفيث لنفسه (ماذا يتبقى منى؟) هو سؤال يطالبنا أن نسأله لأنفسنا أيضا. هل تغيرنا بالفعل؟

يكسبنا الوسيط السينمائى منظورا يمكننا عبره إدراك الحمقى الذين يظهرون كشخصيات للكاميرا عميانا. فى فهم جريفيث، للفيلم مقدرة معجزة فى إظهار الحقيقة، وحتى الكائنات البشرية تمتلك دائما هذه القوة لتغير الواقع. سوزى

وحتى وليام الغافل بحميمية سيتعرفان على أنفسهما كما مكنتنا الكاميرا في التعرف عليهما، أن يريا أنفسهما كما وضحا في ضوء الفيلم المغير. جميعنا لديه القدرة على التعرف على ما ألينا إليه، قول جريفيث، أن ننظر إلى الورا في تلك الطرق التي قطعناها، كي تختار طريقا جديدا. أن تبدأ الكائنات الإنسانية في التكر لهذه القوة هو - عند جريفيث، المأساة، أو على الأقل هو رثاء للتاريخ. يعود جزء من سخرية جريفيث، من ثم، إلى أننا "مساكين حمقى سذج" مثل سوزى ووليام، وجزء من السخرية يرجع إلى الكائنات الإنسانية الـ"مساكين حمقى سذج" ربما يكونون كذلك، ليست أبدا بمثل هذا العمى الذى يبدون عليه. كما وضع من قبل الكاميرا، فإن سوزى ووليام يعرفان الحقيقة داخل قلبهما حتى وهما يمثلان كما لو أنهما لا يعرفان. على سبيل المثال عندما يتردد وليام ومن ثم يرحل على نحو واعى - ذاتيا دون أن يقل سوزى، فهو يعرف (مثلما تعرف) أن هذه القبة ستوطد أساس حب باق دل عليه ميلهما تجاه الشجرة. هو يعرف أن وعيه - الذاتى يعنى إنه يعرف، ولا يجهل بالفعل إنه يعشق هذه المرأة. هو يعرف الكثير الذى ضحى به، ويفسر لماذا سينأتى لهذه اللحظة ذات القوة أن تعاود ظهورها كي تستأسر به. وعى ذاتى فى مواجهة الكاميرا، وعى بأن ذاته الخاصة هى لغز بالنسبة له. فهو - مثل سوزى - واعى بالكاميرا، منسجمه مع اللغز الذى تمثله، حيث تظهر نفسها فى العائق اللامرئى الذى يفصله عن عشق حياته فى البكرات الأخيرة من قلب سوزى الحقيقى يستجد جريفيث بهذا اللغز بكثافة رائعة.

وقد رتبت أن تبيت وحدها فى غرفة الضيوف، تتسلل بيتينا خارجا إلى حفلة. يقطع جريفيث من بيتينا وهى ترقص إلى سوزى وهى بحرص تطعم خالتها المحبوبة، ثم إلى وليام راقدا بقلق وحده فى السرير. يقوم ويمشى تجاه الصالة إلى الحجرة حيث يظن أن امرأته نائمة. يتردد بصعوبة أمام الباب المغلق. مقررا عدم الدخول، يعود إلى حجرته ويحرق تجاه النافذة مستغرقا فى التفكير. نحن نعرف

ماذا يكمن داخل عقله، هو مستغرق التفكير، باشتياق، في سوزى. يقطع جريفيث في هذه اللحظة إلى موضوع رغبة وليام. مشرقة بفعل كـ - التوهج الداخلي، سوزى تنتحب عند نافذتها، بطريقة مؤسية، "تنتظر الحب الذى لن يأتى أبداً".



ثم يقطع جريفيث إلى لقطة تقى بتمثيلها وجهة نظر سوزى (رغم إنها تبدو خاصة بوليام أيضا). ينبعث الضوء الوحيد في هذه الصورة من النافذة، مستطيل من ضوء وسط العتمة، تكون ضلالتنا النافذة صليبا. على نحو رمزى، هذه النافذة، أو الضوء المنبعث منها، تستحضر قوى الخير، والتي هى فى دراما جريفيث، فى حرب دائمة مع قوى الشر. (بتأنس الشر فى قلب سوزى الحقيقى ليس فى شخص بيتينا وإنما بمغوى غريب زى شاربين على نحو ما يتخيله وليام أن يكون المحسن المجهول الذى سدّد مصاريف الجامعة له). مثل "نجمة الصباح" التى توجه العالم فى الوردّة البيضاء تمثل هذه النافذة الحب الحقيقى، الإخلاص، الذى يربط ما بين سوزى ووليام روحيا. بطبيعة الحال، ما يربطهما معا هو أيضا الذى يفرق بينهما: فوليام سيظل دائما وفيها بعهود زواجه، كما أن سوزى لن تقف كحجر عثرة بين زوج وزوجته. تشير النافذة المضاءة إلى حلمها بعالم أفضل، عالم متألق حيث يتحقق الحب ويكافئ الإخلاص غير أنها توضح أيضا أن ذلك مجرد حلم، تبين الشروط الحزينة لحياتهما على النحو الذى هما عليه. حتى فى عالم قاب سوزى

الحقيقى يتحول عالم بفعل وسيط الفيلم، ما يفرق سوزى ووليام لديه القوة على أن يجمعهما، أن يربطهما معا، فى النهاية.



صورة إطار مضاء - داخل - ال - إطار، صليبية الظلال ومحاطه بالظلام، تخدم كرمز تام لإطار الفيلم ولل فيلم المحول للضوء. إنه المتمم الإيجابى لمولد أمة بالنسبة للقوة الشيطانية للسينما، وبالنسبة لتصريح جريفيث أن الفيلم يمكن أن ينقسم أيضا. لكن هذا الجزء يجسد تذكارا مزعجا لجزء قاتم من الفيلم أيضا. يتطلب لم شمل سوزى ووليام تدخلا معجزا، وستجبر هذه المعجزة إنسانا على دفع الثمن. فى هذه اللحظة بالضبط، كما لو كانت - هى - الاستجابة الساهرة لأدعية سوزى ووليام المسيحية، تفتح السموات أبوابها وتلقى المسكينة بيتنا مصرعا.

عندما سقطت بيتنا داخل البيت بعد الحفلة، تكتشف إنها قد فقدت مفتاحها. فتذهب إلى منزل سوزى، وتخبر سوزى بأمر الحفلة وترجوها أن تدعها تبيت هذه الليلة عندها - وأن تنام بجوارها. اللافتة "لكن قلب سوزى الحقيقى..". تتبعها لقطة قريبة متوسطة للمرأتين داخل سرير سوزى. تبدو بيتنا نائمة، لكن سوزى، وقد تلبس وجهها بقناع غامض، يقظة كل اليقظة، ناظرة تجاه تلك المرأة وهى تمتلك كل حافز لكراهيتها. تكور يدها فى قبضة وبجدية فكرت فى ضرب بيتنا. بدلا من

ذلك، أخذت تهزخ خصمتها المحمومة، وقد أودعت رأس بيتنا على صدرها، وترقد مستيقظة بجوار بيتنا، تستريح في حضورها كما لو كانتا أختين.



في عيون سوزى، بيتنا ليست شريرة، أيا كانت سقطاتها، بل هي زميلة معاناة إنسانية. تسامح سوزى بيتنا، ويطالبنا قلب سوزى الحقيقى - كما يطالب جريفيث - بالحض على اتباع الفضيلة. وإنما، كي تكون سوزى سعيدة، بيتنا يجب أن تموت.

يروى مولد أمة حكاية حرب كابوسية، ذات دوائر انتقامية، لجرحى حرب لن تتدمل جروحهم أبدا. رغم جانبه القاتم، فإن قلب سوزى الحقيقى هو فيلم عن التسامح. تغفر سوزى لبيتنا، وفي مشهد مغلق عظيم، تتسامح مع وليام عن صمته لسنوات.



يبدأ المشهد بصورة خالية من البنى آدمين، تشكل النافذة ذات الستائر إطاراً
 - داخل - ال - إطار. حاملة دلو لسقى النبات، تظهر سوزى - من - خلال
 النافذة، يقطع جريفيث إلى إطار أكثر حميمية، حيث تهبط سوزى برأسها وتنتحب.



في مجموعة لقطات أطول، تستجمع سوزى بشجاعة نفسها - ولكن دون
 أن تنتظر - وتبدأ في رى، ورعاية الأزهار. بعدها مباشرة يظهر ظل - سلويت
 لرجل - على يمين مقدمة الكادر. يمتلك سوزى الفرع لظهور هذا الطيف كما لو
 إنها شاهدت شبحاً.



يقطع جريفيث إلى وليام، بلقطة جانبية (بروفيل) حنونة. تمثل لافتة كلماته الوقورة: "لقد تعلمت الحقيقة".



تحتضن سوزى دلو المياه بصدرها، ثم وعلى نحو واعي - ذاتيا تغطي وجهها به، وهي تحمي نفسها من وليام ومن الكاميرا.



يتجسد السلويت أقرب بالنسبة إلى سوزى داخل الإطار. في هلع، تسقط الدلو وتتسحب، كاشفة عن ترتيب لطيف لزهورها يحول الإطار الفارغ - داخل -

ال - إطار إلى طبيعة صامتة متناسقة، ثم يدخل وليام بشخصه الإطار ويعبر ناحية أقصى يسار الشاشة.



يتلو لافنتة "هل تأخر الوقت كثيرا"، سوزى؟ أعرف الآن إننى قد أحببتك طوال حياتى". ثم يتجه أقرب إلى النافذة بالضبط فى نفس لحظة دخولها الإطار - داخل - ال - إطار. حركتها من اليسار إلى اليمين فى الخلفية تتواصل مع حركته فى الأمامية، كما لو كانا صورا مرآوية.

للحظة طويلة، يقفان وجها لوجه، محدقا كل منهما فى الآخر. اقتربا أكثر، دون أن يتلامسا كما لو كان لوح زجاجى يفصل بينهما، فليس هناك عائق محسوس خافيا عن الأنظار. إن أى شىء عن تصوير جريفيث لهذه اللحظة قد زاد من قدر الانطباع الغريب لوليام وهو كمشاهد أبصر سوزى مصورة داخل شاشة فيلم.

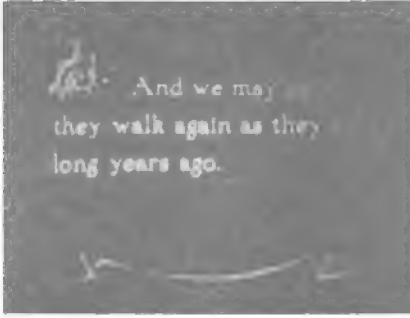
عيون سوزى المتشككة منتبهة له عندما انحنى وليام أقرب وهى ما تزال
فى حالة عدم تصديق، تزم شفيتها فى انتظار القبلة التى تخيلتها كل هذه السنين.
أغلقت عينيها، وأخيرا تم تجاوز العائق، تحدث القبلة وصار الحلم حقيقة!



تفتح سوزى عينيها، كما لو إنها ذهلت من حدوث المعجزة، بل أيضا
كما لو أن شخصا ما يقظا يراقبها، فيقطع جريفيث بكياسة إلى لقطة أبعد، لإطار
أكثر تحفظا، بداخله ما تزال تتواصل القبلة برشاقة.



ينتهي الفيلم بلافتة "ويجب أن نصدق إنهما يتمشيان ثانية كما فعلا منذ سنوات طويلة مضت". تتبعها صورة لسوزى ووليام وأطفال مرة أخرى وهم فى نشوة غامرة - حتى البقرة الحبوبة لسوزى قد عادت إلى الحياة! - يتمشون عبر طريق البلد الودود داخل عمق الإطار. تعتبر "النهاية السعيدة" هذه تذكارا بأن مثل هذه السعادة، فى حياتنا، تظل حلما.



عندما يظهر وليام أمام سوزى كطيف شبحى ثم يدخل الإطار بشخصه، يبدو كما لو أن رجلا ميتا قد عاد للحياة أمام عينيها، ظلا ينتحل مادة. يبدو أيضا - كما لو أن وليام يخطو داخل، أو خارج، عالم فيلم، يعبر العائق المتمثل فى الشاشة. عندما يصرح بحبه وتغفر له سوزى، يقول جريفيث، أن وليام قد خلق - من جديد - وسوزى، أيضا تموت وتولد من جديد. ويكشف جريفيث عن صلة داخلية عميقة بين غموض الخلق، التسامح، والحب، والغموض داخل قلب الفيلم. بتصوره للخلق، للتسامح، وللحب بلغة اجتياز العائق الذى يفصل الفيلم عن الواقع، فإن قلب سوزى الحقيقى يتنبأ بنهاية أضواء المدينة ويمنح إلهاما عميقا لأنواع هوليوود الكلاسيكية فى الثلاثينيات والأربعينيات مثل كوميدى الزواج (ثانية) وميلودراما المرأة المجهولة.

الفصل الخامس

نهاية أضواء المدينة

وصل شارلى شابلن وباستير كيتون، المبدعان العظيمان فى كوميديا السينما الصامتة، إلى طرفى النقيض فى استراتيجيتهما لاكتشاف الكوميديا ضمن شروط السينما. وبالصربة الحظ السعيدة!

يعد شابلن، كمثل، معبرا على نحو ممتاز، بينما يعد كيتون مشهورا له بعدم تعبيريته (على نحو أكثر دقة، للحدود الصارمة التى يضع نفسه فيها بالنسبة للتعبيرات التى يسمح لنفسه بها). دائما ما يبدو شابلن مؤديا وينحنى لجمهور يعشقه، بينما يبدو كيتون على نحو مميز غير واع بأن له جمهورا، فهو يكرس نفسه لشخصية كوميدية جادة بطبيعته، لا تقترب ذنبا، بريئة، تماما مثل بطل كافكا. وبشكل خاص، هو لا ينسم أبدا، لأنه لا يجد شيئا مضحكا. على العكس، فشابلن على الشاشة يضحك غالبا وعلى نحو متكرر يأتى ضحكه صريحا أمام الكاميرا. كيتون تقريبا لا يعلن أبدا، أو حتى يعبر، يتمنى، بينما دائما ما تصير عواطف شابلن معلنة، رغم أن شابلن، على عكس كيتون، هو أيضا سيذا للخداع، مغويا. فيلميا، تعد أساليبهما مختلفة أيضا. فالطريقة التى يتبدى بها العالم ضرورية فى أفلام كيتون، ولا نجدها فى أفلام شابلن. فشابلن الممثل هو فى مركز عالمه، بينما كيتون هو فى الخارج ينظر إلى الداخل. يعالج كيتون نكاته مع الكاميرا، بينما شابلن كمثل يفعل ذلك عبر أدائه.

تتوقف كوميديا كيتون، كما أفهمها، على نكتة واحدة، نكتة على مستوى واحد خلال وسيط الفيلم. يمكننا القول بأن شخصية كيتون تتطلع إلى علاقة مشاهد مع العالم. وهو يجد أن ذلك الدور، كما نفعل نحن، طبيعى. برغم ذلك، وعلى

خلافنا نحن، المطالبين فقط بمشاهدة فيلم كيتون، يجد من المستحيل مشاهدة العالم أكثر من دقائق محدودة في المرة الواحدة. كي يحيا (وأيضا كي يفوز بقلب المرأة، والتي هي دائما هدفه الظاهري)، يجب عليه باستمرار أن يمثل. ولا تتأتى له الأحداث الإنسانية على نحو طبيعي، رغم أنه يتبع كل القواعد. يبدو غير متملك للفهم الفطري الخاص بالتصرف العادي، ليس لأنه يفتقد الذكاء، وإنما لأن الكائنات الإنسانية العادية لها أمانيتها، بينما يبدو غير متملك لها، أو على الأقل غير واع بها. بطبيعة الحال، مبدع الفيلم، الذي يرتب الأحداث بدقة لإلزامه بالتمثيل داخل عالم سواء أراد أم لا يريد، ولهذا فهو يبعده بعيدا عن تأملاته الخاصة به في حالتنا هذه. هو كيتون نفسه: وهذه هي النكته، السخرية الراسخة في أفلام كيتون، والتي ربما بدت بعمق في فيلم شرلوك الناشئ، عندما أخذ يخطو داخل عالم الفيلم - داخل - الفيلم الذي يشاهده. لقد سمح الوسيط السينمائي لكيتون أن يكون - كما هو - الرجل الدوغري.

لو أن رغبة أن نكون أحرارا في رؤية العالم هي جوهر شخصية كيتون على الشاشة، فعليه كي وهو صانع الفيلم، يقودنا لتأكيد صلتنا في تلك الشخصية، أن يبدع صورا، وصورا لنفسه - مشبعة لدرجة تدفعنا للتسليم بالعالم الذي نشاهدها فيه. لو أن مشاهدة كيتون داخل الفيلم لم تكن ذات خبرة ترانسندنتالية، فإن شخصية كيتون ستكون عصية على الفهم بالنسبة لنا. لا تملك لحظات كيتون الترانسندنتالية البعد الأخلاقي للحظات جريفيث الترانسندنتالية. بالنسبة لجريفيث، يعد الواقع الترانسندنتالي هو الواقع الذي يتحقق ولا تتكرر منه علاقاتنا مع الكائنات الإنسانية الأخرى. وجريفيث يستكرر أفلام جريفيث التي تدور ما بين تحقيق وهجاء رغبتنا في رؤية فضلا عن الإقامة في العالم. أفلامه تهجو الرومانسية، لكنها أيضا تعد رومانسية. إنها تبدو بعمق تخطيطية عن إمكانية أن تكون مواطننا مزدوجا للعالم الحقيقي (وهو العالم الوحيد حيث يمكن للأحلام الرومانسية أن تتحقق فيه) والواقع الترانسندنتالي. يشير، بالفعل، كيتون ضمنا إلى شيء ما أكثر قتامة: إننا الكائنات الإنسانية المستأصلين من كلا الواقعين، لسنا داخل البيت في العالم، كما إننا لسنا

أحراراً في تأمله من الخارج لأننا باستمرار مدفوعون تجاه الوجود. يكتشف كيتون في شروط الفيلم وسيطاً ممتازاً لتقديم إحباط وجودي الذي يعد تعزيزاً ساخراً عن تشاؤم حكاياته. عند كيتون، الحياة هي جهنم لكن بفضل السينما ولحظاتها الكاشفة تجعلها وحدها ممكنة. في القلب من كوميديا كيتون، تحقيق رغبته الخفية في أن يكون مشاهداً. في القلب من كوميديا شابلي، الرغبة في إنهاء عزله عن العالم. تمكن شروط الوسيط شابلي كتعبير مجازي عن العوائق التي طالما ثاقت الكائنات الإنسانية إلى تجاوزها في طلبها كي تصير إنسانية على نحو كامل. فشابلن ليس مشاهداً يتمنى تأمل تنظيم العالم. بل إنه ممثل يمثل بهجة بهتاف جمهوره. فتملأه المشاهدة بالشوق، وليس بالقناعة. ما يتوق إليه، لا تمنحه - إياه - المشاهدة، بل بالأحرى، وفي النهاية، هو أن يتصل بجمهور ما.

إنه لأمر معقد. فشابلن ممثل، لكنه يمثل من أجل جمهور داخل عالم السينما، وهو أيضاً ممثل للكاميرا، لنا، كنفسه كجمهور شابلي الممثل، فشخصه الذي لا مفر منه أمام الكاميرا. هو قناع لشابلن المخرج، الرجل خلف الكاميرا، والعكس بالعكس. يتحكم شابلي بالكاميرا، ولا بد أن هناك شيئاً ما على وشك الإفصاح به ليس لجمهور داخل عالم الفيلم إنما لنا نحن. لكن ما هي مشاعره الحقيقية تجاهنا، ومشاعرنا الحقيقية تجاهه؟ هو يريد منا أن نحبه، لكن هل هذا تعبير وحيد عن ازدرائه لنا؟ (في فيلم السيرك، مثلاً، كان مترفعاً عن كل جمهوره باستثناء واحدة، المرأة التي يحبها - وربما، لو أن، الكاميرا لم تكن على علم بسرّه هذا، لشمّلها الترفع هي أيضاً). وهل نحن نحب شابلي بحق، أم إننا سنرفضه، لو إنه اقتحم حضورنا وفرض نفسه علينا؟ ليس يأساً، وإنما رغبة عاطفية وهلع محسوس هما في القلب من أفلام شابلي: الرغبة والهلع في تجاوز العائق والفيلم تعبيره المجازي، الرغبة والهلع في معالجة أو السماح بحلم في أن يصير حقيقة. في نهاية فيلم أضواء المدينة، كما فهمتها، يصرح بهذه الرغبة ويواجه هذا الهلع، في الحقيقة، عن طريق مطالبتنا نحن أن نتخلّ عدم وجود شاشة تفصله عنا.

تعلن أفلام كيتون عن تساميتها، فالمقاصد الرائعة، كأنها فقط البهجة التي يقدمها الفيلم، وليس الإشباع الإنساني العادي، هو ما يجعل الحياة تستحق أن تعاش. على العكس من ذلك، يعتمد شابلن على استحالة منح الإشباع الكامل، أو على منح الإشباع الكامل بواسطة الفيلم. عند شابلن، لا يمثل الفيلم، ولو على نحو سافر، خلاصا. في السماء، لن يعبر شابلن الشارع كي يشاهد - فضلا عن أن يصنع - فيلما. ولذا فليس مصادفة أن يكون الفيلم وسيطه الخاص. يفتتح المشهد، بمصاحبة لحن يمزج بين السعادة والألم (تلحين شابلن نفسه) بلقطة "لفتاة" (فرجينيا شيريل) في محل زهور - محلها الخاص - حيث تقوم بتنسيق الورود معا. (على نحو واضح، استعادت الفتاة بصرها) ظهرها إلى الواجهة الزجاجية خلفها، حيث تحتل كامل الخلفية. تبدو غافلة عن العالم الذي نشاهده من خلال النافذة، حيث الشارع متخم بالزحمة والمشاة منشغلين بالذهاب لأعمالهم. في استغراقها، في وضعها هذا تبدو مرئية دون علمها من قبل شخص ما على الناحية الأخرى من الواجهة (كما لو كانت في وضع مواجهة لرؤيتنا).



يتم القطع إلى ركن جانبي من الشارع، موقع يصور وقد امتلأ بالطنيين داخل الفيلم. يدور الصعلوك الصغير حول الركن ويدخل الصورة، متمشيا دون حماس بطريقة شابلن المألوفة. وقد قضى عقوبة داخل السجن عن جريمة لم يرتكبها، مضطرا أن يرضى بالأمر الواقع باستحالة رؤية المرأة التي يحبها (وقد

ساعد في خفاء على جعل عملية إنقاذ بصرها ممكنة)، فأصيب باعتلال مزاجه (بالسوداوية).

نعود إلى الفتاة الساهية، مصورة في لقطة بعيدة، ما يزال ظهرها إلى النافذة، حيث نرى من خلالها الآن سيارة ليموزين تقف مباشرة أمام المحل. حيث يخرج منها شاب وسيم أنيق الملبس يمشى تجاه المحل. عندها تتحول الفتاة من تنسيق الزهور إلى الترحاب بالزبون. وللحظة يتواجهان عند النهايات المتقابلة للإطار. في لقطة قريبة متوسطة، تحقق في وجه الأنيق بنظرة توقع ملؤها الأمل، لكن كل ما قاله هو "أود طلب بعض الزهور"، تستفيق من ذهولها - هيأها بأن يكون الأمير الساحر لأحلامها - حيث جميله النبيل قد مكثها من استعادة بصرها. تظهر جدتها - التي تعمل في المحل مع الفتاة - تتناول الورقة المكتوب فيها طلبه ثم يغادر المكان. في لقطة متوسطة بعيدة، تحقق الفتاة، وقد تنفست بعمق، تجاه الكاميرا بعدم فهم. وقد لاحظتها الجدة باهتمام، تذهب إلى جانبها. "لماذا، ماذا حدث، يا طفلي؟" تجلس الفتاة وهي ما زالت مستغرقة في أحلام يقظتها. "لا شيء، فقط كنت أحسبه قد عاد". تضمها الجدة إلى صدرها قليلا (بتعزيه، بتشجيعها على الحلم؟ باستسلام؟) وتمشي كي تعد الطلب، تاركة الفتاة وحدها تحلم أمام الكاميرا.

في هذه الأثناء، في الشارع، يتزاحم حشد من المشاة أمام إشارة المرور، في انتظار أن تتغير. عندما يبدأون في التدفق عبر الشارع، تتحرك الكاميرا ناحية اليمين، عكس اتجاه هذه الحركة في إعلان عن آلية هذا التدفق. تتواصل حركتها حتى تصور واجهة محل رهونات. ما يزال الصعلوك في انقباض عميق، يدخل الصورة وينظر تجاه واجهة محل الرهونات.

صبيا - بيع - الجرائد اللذين يضايقان الصعلوك عبر الفيلم (ربما بطريقة غير متكلفة كاملة) يتعرفان عليه، فيكشران عن أسنانهما. أحدهما يقذفه بوابل من البازلاء.

يتجاهل الصعلوك، وقد ضرب بالبازلاء، يحك مؤخرة رأسه، ثم ينظر إلى الصبيين، لكنه غير متحمس لمطاردتهما.

ما يزال محدقا في اتجاه الصبيين، وهو غير ملاحظ لمكانه، يقترب هكذا الصعلوك من واجهة محل - الزهور، التي أصبحت في عرض تنسيق لطيف (لا ترى الفتاة في هذا الموضع). تتقاذف نحو رأسه بازلاء أخرى، فيرفع إصبعه فقط للتهديد، لكن الصبيين يضحكان فحسب.



لكن عندما ينتقل إلى يسار الشاشة ويتحرك المشاة إلى اليمين، تبدو الفتاة واضحة للعيان، وهي مستغرقة في تنسيق الورود وفي أحلامها يقذف واحد من الصبيين بازلاء أخرى ثم يعود حيث يقف زميله، متظاهرا بالبراءة (وحاجبا الفتاة عن الرؤية).



مرة أخرى، يهز الصعلوك إصبعه مهددا على نحو غير مؤثر. ثم، وعيناه تتجه إلى أسفل، يستأنف مشيته الواجمة، ينظر الصبيان تجاهه وهما لا يضمران له الأذى، منتظرين خطوتهما المقبلة. فجأة يتوقف الصعلوك تتصاعد الموسيقى إلى ذروة الرقة، وقطع من وجهة نظر الصعلوك تتصاعد الموسيقى إلى ذروة الرقة، وقطع من وجهة نظر الصعلوك: وردة ملقاة في مجرى تصريف المياه، مهمة حزينة.



عندما ينحني الصعلوك، يلتقط الورد، ينتش أحد الصبيين جزءا ناتئا من ملابسه الداخلية. وتقريبا في وضع - نصف - قائم، يسرع الصعلوك وينتزعها. يهرول الصبي وزميله، يتأهب الصعلوك بخطوات قافزة إثرهما، تصوره الكاميرا في حركته، لكن بعد ذلك يتوقف عن المطاردة. لكن أثناء حركتها (الكاميرا)، تظهر الفتاة، التي تراقب المنظر بتسلية لطيفة، تسلية تبعتها مؤقتا عن أشواقها. (تقريبا هذه هي المرة الأولى منذ إجراء عمليتها - المرة الأولى في حياتها؟ - التي تمنح نفسها لمثل هذا الضحك). على نحو مجهول، من ثم، يفوز الصعلوك بالفتاة كواحدة من جمهوره، تماما مثلما يكسب الجمهور تحت العلو الشاهق في فيلم السيرك. يضحك جمهور السيرك على التصرفات الغريبة للصعلوك الضئيل دون أن يعرف أن الأمر لا يدعو إطلاقا للضحك، إنه في خطر محقق.

فى سينما شابلىن هذه الوسيلة من أصول الكوميديا حيث مهرج مكلوم القلب وعمى جمهوره تلعب دورا رئيسيا. ويستكمل بإقراره الصريح (كما فى فيلم الحاج The Pilgrim على سبيل المثال، عندما يستسلم الصعلوك - المتحول إلى - القس لهتاف رعاياه بعد هذا الأداء الحماسى لحكاية دافيد والمارد الجبار) أنه يحب أن يؤدى، أن يكسب قلب جمهوره بأن يجعله يضحك. فى جزء صميمى على الطريقة الشابلينية، يلتقط الصعلوك شيئا ما عالقاً بإحدى فردي حذاءه، والفتاة ضاحكة، تعبر لجذتها الوافقة بجانبها عن إعجابها.



مصورا بزاوية مختلفة نوعا ما، يتحرك الصعلوك يسار الشاشة، وهو طول الوقت ينظر تجاه الصبيين، حيث يتحرك بدون طائل. من خلال الواجهة، يتوزع اهتمام الفتاة ما بين تنسيق الورود وبين مراقبة التصرفات الغريبة للمهرج، الذى أخذ يتمخط بمفرش، ثم يطويه بأناقة، ومولجا إياه داخل جيب معطفه المسائى المهلهل. ثم، متعاطفا مع "الانشراح الجميل من قبل جمهوره على الناحية الأخرى من الزجاج، أخذ يتوج "أداءه" بحركة جوهريّة شابلينية أخرى: مثل اللحن الذى يبرز مهارة العازف، أخذ يربت على منديه (مفرشه) المطوى رتبة رقيقة.

وقد أنجز ما يثبت أن هيبته ما تزال على حالها، فصار مستعدا أكثر
لتحدى العالم.



هناك صمت عندما نقطع إلى لقطة عجيبة مصورة عبر المحل. الفتاة في
الأمامية بمستوى منخفض، تحول وجهها عن الكاميرا، وكل ما يمكننا رؤيته هو
خلفية رأسها (التي تحجب عنا كاملة وردة الصعلوك) ومن خلال الزجاج تنتظر إلى
الصعلوك كما نفعل نحن، ومع ذلك فهي منفصلة عنه، مثلنا نحن، من قبل شاشة.



يبدأ الصعلوك في رفع يده كي يتشمم عطر الوردة (والتي هي تحت خط
الرؤية) قبل أن يستأنف شروده. حدث هذا عندما يراها ما بين حركة يده التي

لا تدركها العين والحركة الطفيفة للغاية من رأسها تتراجع للوراء عن تحديقها الجاد الغريب، وتأخذ الورد في الظهور داخل الكادر.



بالضبط في تلك اللحظة، أيضا، يبدأ لحن السعادة والألم، تتسع عينا الصعلوك، وعلى نحو مهيب تنتشر تقطبية نعسانة على وجهه. وقد جعلتها تحديقته مسمرة في مكانها، لكن عندما حاولت أن تتأكد مما تراه، تتلبسها الحيرة كلحن أساسي في رد فعلها. بعد ذلك تجذب يدها، وعن عمد رافضة الغموض، تلتف ناحية جدتها وتقول "لقد حققت انتصارا!".

عندما نعود إلى اللقطة السابقة، عندما تتحول الفتاة تجاه الكاميرا بعيدا عن الصعلوك، الذي ما يزال واقفا دون حركة، الورد في يده، وهو في حالة زيف.



فى الحقيقة، عندما توجه الفتاة بعلامة ساخرة تجاهنا، فإنها قد ائتمنتنا على سرها. (رغم أننا لا نشاركها موضعها، على الأقل فنحن على مقربة بجانبها فى محل الورد، منفصلين عن هذا الرجل بلوح زجاجى). تلتف كى تواجهه بالضبط عندما تسقط ورقة من هذه الوردة، ثم تسقط ورقة أخرى ثم أخرى.

وقد شاهدت الأوراق وهى تتساقط، تومئ للصعلوك (فهذا الزجاج يمثل عائقا للكلام) وتمسك بوردة يانعة، تشير إليه بضرورة دخوله المحل. تخبر جدتها بشئ ما، فتسلمها عملة، فتقبض عليها مع الوردة.

عندما تنهض الفتاة وتومئ برأسها تجاه الباب، يصاب الصعلوك فجأة بالهلع. فأخذ يدور، قاصدا بعض الحيل، وتتزامن حركته مع حركتها بالكامل داخل إطار الصورة. هناك قطع إلى خارج المحل، حيث الكاميرا تصور الصعلوك فى محاولته للفرار قبل أن تصل الفتاة إلى مكانه. غير أنه يتوقف ويلتف إليها ويتجمد المنظر إلى لوحة حية (تابلوه). الصعلوك على اليسار، يكاد جسده أن يترنح، لكن وجهه المعبر عن فرقة يتمنى أن يبقى ويجعل المرأة التى يحبها تقع فى حبه مثله تماما. الفتاة ناحية اليمين، ممسكة بالعملة، تحتل مركز الصورة. عندما تقش العملة فى إغرائه بالعودة، تجرب الوردة متمايلة فى رقصة - باليه - ساحرة، تتحرك يده ببطء ملحوظ، تصل برشاقة داخل الصورة وقد قبلت هدية الوردة.



ثم تمسك بالعملة مرة أخرى. عندما لا يبدي عدم اهتمام بها، تخطو تجاهه، مقربة المسافة بينهما. آخذه ذراعيه، تشده داخل مركز اللقطة.

فى لقطة مائلة تنظر الفتاة عبر كتف الصعلوك (حيث يختلف على نحو واضح وجهة الرائي عن وجهة نظر الكاميرا)، تضع العملة فى يده، وتضم أصابعه عليها، وتربت على أصابعه بإحساس طفولى. طوال الوقت تتلعثم مثل فتاة جريفيث الساذجة، ومع ذلك فهى تنظر بعمق داخل عينيه. وسواء عيناها قد أدركت النظرة داخل عينه أو أن يدها (لسنوات طويلة، عيناها فقط) تتذكر لمسة يده، فجأة تعى الفتاة، وقد عبرت عن معرفتها بعينها أو بالطريقة الودودة التى بدأت يدها فى ضم يده. لقطة قريبة تضم أيديهما محتضنتين داخل الصورة.



للحظة، تغلق يدها فى قبضة واحدة. ثم على نحو حنون، لكن مع تردد مفاجع، تتبع طريق ذراعه تجاه كتفه. ثم تأخذ الكاميرا طريقها من يدها العارفة، حتى نرى وجه الصعلوك - وبألفة يمسك بالوردة ما بين أسنانه، تفضح عيناها انفعاله وخوفه.



بفرع، تسحب يدها، للحظة يسود الصمت، ثم تسأل، "أنت؟" يومئ الصعلوك برأسه. تلمس قلبها بيدها. بإيحاء ظاهر في عينيه، يسأل سؤالا، والذي هو بالفعل إجابة: "تستطيعي أن ترى الآن؟" تومئ برأسها "نعم، أستطيع أن أرى الآن". كمن مسته شهقة، تضغط يده على قلبها وتبتسم بشجاعة.

نقطع إلى لقطة قريبة متوسطة لشابلن، مع حافة شعر الفتاة الظاهر فقط - منها - داخل الكادر، إنها لقطة جميلة تبدو كما لو إنها من وجهة نظرها. ما تزال يده مرفوعة لفمه، وما تزال الوردية ما بين أسنانه، وما تزال نظرتيه مثبتة عليها، وعينيه ما تزال تملؤهما الوجل والفرع. ثم بعد ذلك، يبتتهج، يبتسم يضحك، كما لو أنه استفاق من حقيقة لا تقاوم لغرابية روعة وفرع هذه اللحظة. ثم يبدأ المنظر في الاختفاء التدريجي، ويختفي وجهه في ظلام^(١).



(١) بنمذج وودي الآن نهاية فيلم مانهاتن متتبعاً أصدقاء مدنية عندما نقول مارييل هيمنجواي أن عليه أن يقبل حقيقة أن الناس يتغيرون وأن عليه أن يتعلم كيف يثق في الناس، نحن بإزاء سلسلة من اللقطات القريبة لودى الآن، وعلى كره منه يوافق بأنها على حق. لكن موافقته الأسفة هي لنفسه، وامتداداتها هي لنا نحن، وليست لها. ولا يعتبر رد فعلها على هذه الموافقة يتجه لذلك، ولهذا فليس هناك سؤال يتعلق بحبها له، السؤال الوحيد عما إذا كانت أو لن تكون، عندما تتغير ستقع في حبه. ولكن ما الذى يخول لالآن أن يأخذ حب هذه المرأة كفضية مسلم بها؟ (إنهما - كما يشير - قد مارسا جنسا ممتازا معا. فهذه ليست بإجابة شافية. بالإضافة إلى ما الذى يجعله وثقا من أن جنسهما ممتازا بالنسبة إليها أيضاً؟ كيف يستطيع أن يعرف أنها ليست ممثلة؟) حتى هذه اللحظة، يظل الآن مركزاً لعالمه. يصور هذه اللقطة حكيم وودي الآن على شخصيته ذاتها وتعلن بعدها ولادة وودي الآن الجديد. وحتى برغم انتقاصه - الذاتى الواضح لنفسه، فإنه يؤكد، أنه ليس سؤالا، فطلب وودي القنيم بأن يكون هو السلطة الوحيدة (برغم ذلك فهو كما يتضح أنه يستثمر تلك السلطة على امرأة). بكلمات أخرى، أنه فعليا لم يتغير. يعتبر فيلم مانهاتن التماسا عاطفيا حارا لجمهوره بأن يدعه يتغير، بأن ندعه يغير شخصية شلبيم الكوميديا. لو منعناه عن التغيير، سيقول لنا، بأن ليس هناك مادة إضحكك. حتى أنه سيظل بجنون أعنى تجاه ما يمكننا أن نراه بوضوح: أن عبقريته مثل عبقرية شابلن، تنسب للكوميديا وإن شخصيته الكوميديا هي أمر محتوم وموضوع لا ينضب معينه بالنسبة له، هي بالفعل موضوعه الوحيد.

فى وصف تلك اللحظة الأخيرة، كنت مصمما أن أشير إلى تلك الشخصية الإنسانية بـ "الصعلوك". إنه شابلىن، هذا الكائن الإنسانى بلحمه وشحمه، الذى يقف مصورا فى هذا الكادر، ظاهرا بطبيعته الفانية وبأشواقه التواقه للحب. هذا الإظهار من قبل الكاميرا يعتبر أيضا إعلانا من الكاميرا، إعلانا من قبل مبدع الفيلم بأنه هو الصعلوك الضئيل المثير للعواطف. يستكمل شابلىن بناءه بالخطو قدما إلى الأمام. بهذه الإيماءة، يطالبنا شابلىن بأن نتخيل شيئا مميزا للغاية: إنه قد خطا خارج عالم الفيلم إلى داخل وجودنا، بأن لا وجود "لواجهة" تفصلنا، لا شاشة. يطالبنا شابلىن بأن نتخيل، فى كلمات أخرى، بأن وسيط الفيلم (السينما) لا يمثل عائقا. (مصورة فى تلك الشروط، تعتبر هذه اللحظة هى المتممة بدقة لذلك الجزء الرائع لفيلم باستركيتون شارلوك الناشئ حيث يخطو كيتون حرفيا فى عالم الفيلم - داخل - الفيلم الذى يشاهده).

أن ترى هذا فى وسيط الفيلم يعنى أن ترى - وهذا خيالى يونوبى وخیال مفزع - تجاوز كل العوائق التى تخلفها الكائنات الإنسانية لتجنب إدراك أن السعادة الإنسانية تظل رهنا بالأعمال الإنسانية. لماذا لم يتبع شابلىن هذه اللقطة بلقطة لرد فعل الفتاة؟ كى يعرض رد فعلها هذا سيعنى الحديث إليها عما فى قلبها تجاهه. جزئيا، يمتنع شابلىن عن فعل هذا لأنه لا يستطيع القول بما تظهره هذه اللقطة عن طبيعته، عما يبدو عليه هو بالفعل. هل هو جدير بالحب؟ هذا سؤال حقيقى وعميق. لا يعتبر الصعلوك مجرد ضحية مثيرة للعواطف - قبل كل شيء، فقد استغل عمى الفتاة، خادعا إياها لتبنى حلم يعرف أنه لن يكون حقيقة - سوى أن يصير فارس أحلامها. (يتوقف معنى أن شابلىن ليس طفلا بريئا على ما يقصده بكونه ممثل بالإشارات والحركات فقط (ميم). تتضمن نكات لا حصر لها لشابلىن تغييرات مفاجئة بقصد فعل تصرف مذهب يتراءى بريئا).

لدى شابلىن نفس المبرر كى يعتقد بأنه بإظهار نفسه على هذه الشاكلة، فإنه على نحو عنيف يتخلص من أوهام هذه المرأة، محطما لحلمها. يكن القول بصدد

الدفاع عنه، بأنه ليس مدبرا لهذا الإظهار، والذي هو نتاج لسلسلة من الأحداث. ومع ذلك فحتى إذا كان هو ضحية لهذه الأحداث، فهو أيضا مرتكبها. فهو مبدع الفيلم الذى يترأس كل هذه الأحداث وصولا إلى وجهة نظر النهاية.

الصعلوك، بهذه الحساسية، بروحه النبيلة فى مواجهة المعاناة هو شخص نحبه. لكن هذا الشخص هو أيضا قناع شابلنى، خلق من خلال أدائه ومن خلال تحكمه فى الكاميرا. فهو يمثل نفسه كـ الصعلوك الضئيل، لكنه طوال الوقت هو المخرج الصعلوك المسيطر - المعالج بمهارة للأحداث، البارد، عديم الرحمة. ذلك الصعلوك لديه هو نفسه مظهرا قاتلا يصبح باضطراب مثيرا لاهتمام شابلن، حيث يتأتى لأفلامه أن تستوطن أكثر فأكثر فى تلك البقعة من نفسه. (إن الصعلوك هو أيضا مسخ هو النقطة الأساسية فى فيلم الديكتاتور العظيم، على سبيل المثال، حيث يتعمد شابلن بأن لا يؤدى فقط كصعلوك مثل يهودى همجى وإنما أيضا ليس بأقل من مسخ كأدولف هتلر).

فى اللحظة التى ندرك فيها قوة شابلن التى لا تسبر غورها، نفهم عندها أن ليس حب الفتاة فقط (ولا حبنا) هو الذى فى محل شك. بإظهار نفسه، فإنه يواجه بمخاطرة أنه لا يحتل مكانا داخل حلمها، ويواجه أيضا بمخاطرة كافية من الفرع بأن تلك المرأة المستعيدة لبصرها لا تمتلك مكانا فى حلمه (فرىما أحبها بسبب عماها).

أن يظهر رد فعل الفتاة سيكون أيضا بمثابة إشارة لنا بما يجب أن نشعر به، وهذا، أيضا، ما يمتنع عن فعله شابلن. بديلا عن هذا، فقد اختار لنا بأنه لا مفر من تخيل ما سيلي هذه اللحظة - كجزء من تخيل أنفسنا فى مكانها. هذا يعنى، بأنه فى نفس الإيماء التى يطالبنا بها شابلن أن نتخيل بأنه يخطو خارج عالم الفيلم، يطالبنا أيضا بأن نتخيل بأننا قد وجدنا أنفسنا خلال ذلك العالم، وليس خارجه، وبأمان تظهر من خلاله.

بمطالبتنا تخيل أن الفيلم لم يعد عانقا، يدعونا شابلىن بتأمل تخوم وسيط
الفيلم وأن نسأل أنفسنا عما إذا كنا نتمنى أو لا نتمنى لهذه التخوم أن تتسامى. هل
نتمنى لهذا الصعلوك أن يكون حقيقيا، لو أن ذلك يعنى أن نمح حبنا لكائن إنسانى
من لحم وشحم؟ هذا سؤال فلسفى متعلق بالقدرة الإنسانية على الحب وعلى تجنب
الحب. إنه أيضا سؤال يتعلق بالإمكانية العظيمة لاهتمام شابلىن الشخصى:

يعلن أعضاء المدينة بأنه يربط وجوده كله بإجابتنا. فى آخر لقطة بالفيلم،
شابلىن ينوب عنا جميعا وحتى عندما يتخذ مكانه، فإنه يعلن انفصاله عنا. ولن يكون
ممكنا لأى واحد منا أن ينوب عنه فى هذه اللقطة.

سواء قبلنا أو رفضنا شابلىن فى هذه اللحظة، فأحيانا يموت، وأحيانا أخرى
يولد من جديد، فى علاقتنا به. فى النهاية، ربما، لا يعد بالنسبة لشابلىن، فيلما
مرحا. ربما أفسلناه، وقد حطم أحلامنا. ربما لا يؤدى الفيلم إلى خلاص، لكنه بدلا
من ذلك أكد الأسوأ فيما يتعلق بشروطنا.

ومع ذلك، فقبل الاختفاء التدريجى الأخيرة، شابلىن، بأعجوبة، يضحك.

الفصل السادس

رماد أحمر: الصورة الشهوانية على الشاشة

رماد أحمر، عرضته شركة - اخوان وارنر عام ١٩٣٢ وقام بإخراجه فيكتور فليمنج، يبدأ الفيلم بنوع من الافتتاحية حيث يقدم فيها شخصية كلارك جيبيل وتؤسس للمكان: جيبيل ملاحظ في مزرعة مطاط ضخمة بعد سفر طويل وشاق من سايجون saigon (بدهشة ينطقها الكل في الفيلم say-gon). رياح موسمية على وشك الهبوب. يشعر جيبيل بالغيط لأن أشجارا كثيرة قد اقتلعت وهى صغيرة للغاية (والمطاط الجيد لا يمكن أن يصنع من مثل هذه الأشجار) . تصل جين هارلو بالمركب. وتتوقع أن تغادر المكان عندما يغادره المركب مرة أخرى. تعلن عن نفسها بصوتها من خارج الكادر، ثم ترى من وجهة نظر جيبيل. يكفهر وجه جيبيل بحضورها. يؤنبه صديقه العجوز المؤتمن على أسراره بأن لا يتوقع لعبا صبيانيا طبيعيا مع مثل هذه المرأة الشابة الجميلة. مما يهيج المسرح لأكثر منظر في الفيلم تسلية، عندما تجهز هارلو مستودع ذكائها الحرفى كى تغير عبوس وجه جيبيل: فعلى سبيل المثال، عن طريق توضيح كيف تصنع الجبن الراكفور (عن طريق ضرب الماشية - النعاج، ألا تسمونها كذلك؟ - بالقرب من الأنداء)، ومع ذلك فهى لا تكمل الحكاية أبدا بل تنتقل - عبرها - إلى تقليد هجائى لجيبيل (سأكون هادئة، أيها الضابط نقول ذلك، كما لو كانت مومسا وهو الضابط المراقب).

فهارلو تتعامل مع الموقف لإضحاك جيبيل، وعندما تتجح أخيرا فى ذلك، يشدها ناحيته ويدلى برأيه بأنها ليست رديئة فى كل الأحوال. ثم تتحرك الكاميرا فى لقطة بان لتظهر بغبانا وهو يوقوق، نداء لفعل جنسى لم يظهر على نحو واضح. (رماد أحمر، أنتج قبل عامين من تقوية نظام الاستديو الصارمة عام

١٩٣٤، لذا فهو لا يحتاج إلى أن يتملص مما ينتجه سواء بعلاقة جنسية أم لا. على عكس، مثلاً، ما حدث في فيلم كازابلانكا في القطع الشهير إلى برج المطار).

في اليوم التالي، بينما هارلو تصعد المركب، حاولت أن تمالق جيبيل ببعض الاعترافات حول أنه يشعر بشئ ما تجاهها. وهو يعتقد بأنها تلمح برغبتها في أن يدفع لها، فيقوم بمنحها نقوداً. يخلص المشهد بصورة وقورة لهارلو تمثل رد فعلها تجاه إشارة جيبيل المرفوضة. تمسك هذه اللقطة برؤية ناعمة، بإضفاء كمال، وبتكوين كدارة القمر - على جمال هارلو الفائق (جمال، وهو المقصود من اللقطة - لا يستثير الرغبة لدى جيبيل) ويؤكد إنسانيتها، ويتلاءم مع موقف نفسي خاص باغترابها وهو ما يجب أن نميزه بدقة.



هي تظهر في البداية من وجهة نظر جيبيل، وجهة نظر هارلو الخاص هي الآن مصدرها الفيلم. لا تتضمن هذه اللقطة بالنسبة لها رغبة حسية ولا ترتب إثارة المشاهد بشهوانية، رغم أنها، كما اقترحت، جالسة، واقفة مصورة بحيث تظهر جمالاً فائقاً، جمال معلن عنه هنا روحياً. يظهر رد فعل هارلو، مثلاً، بوعياها بأن جيبيل لم يفهم حتى أن إشارته تلك هي بمثابة لطمة على الخد. وتمتنع عن الرد على قسوة جيبيل بنفس الطريقة، فهي ببساطة تريد من هذا الرجل أن يستسلم لها.

يجب أن نلاحظ أن نظام الاستديو كان على وشك إضعاف شخصية هارلو على الشاشة، فقد تألفت هذه الشخصية بلمح شهير مميز: شعرها البلاتيني. تشير الـ فوتو بلاي إلى أسرار جمال هارلو قائلة أن "الهالة البلاتينية لجين ربما تثير

تعليقا وحب استطلاع أكثر من أى ملمح لأية نجمة أخرى". ومن الطبيعي أن توصف بـ "الهالة" فهي رمز لنقاء روحها وتوقها للحب والقبول. لكن كبلاتينية، بيضوية فإن ذلك يميزها كامرأة ساقطة، فهي، فى النهاية، ليست عذراء، حيث يميل العالم للتعامل معها كمومس. ثمة طريقة للرد على هذه المعاملة وهي أن تمثل عن قصد - دور - سوقية، جاعلة من نفسها فبيحة. وهذا هو الوتر الأساسى فى أدائها فى فيلم العشاء فى الثامنة (١٩٣٣) على سبيل المثال. تعد غربة هارلو هو أساس فطنتها.

لكن لماذا لا يعترف بهارلو، ولماذا تفشل هى فى إثارة اهتمامه؟ سيصل خيط ذلك على المركب التالى. المساعد الجديد للملاحظ (جين رايموند) يصل، وسنشارك رد فعل جيبيل الآتى تجاهه: هذا فأر أو ولد، وليس رجلا - مثل هذا الرعديد لن يحقق نجاحا أبدا فى المزرعة. ثم إننا نشارك رأى جيبيل أيضا إزاء ذلك الشخص المتضمن افتقاد رايموند للرجولة: زوجة رايموند (مارى استور) عاهرة مزهوة بنفسها، لا تحتمل.

غرق رايموند فى الدرك الأسفل عندما أصيب بالحمى. تصعيدا بقصد الأزمة، يواصل جيبيل الكلام والتصرف بطرق مدبرة كى يصدم استور، يستدعيها كى يلومها لوجودها هناك، غير مؤدبة، أو لوجودها على كل حال، (لاحقا فحسب ستمنح الفرصة للتحليل النفسى لتفسير المعاملة الخشنة على نحو مفرط من جيبيل تجاه أستور: فأمه التى لم تحتمل الحياة الصعبة هنا، ماتت فى المزرعة) لكن عندما تهب الأزمة، يعتنى جيبيل بحمى رايموند.

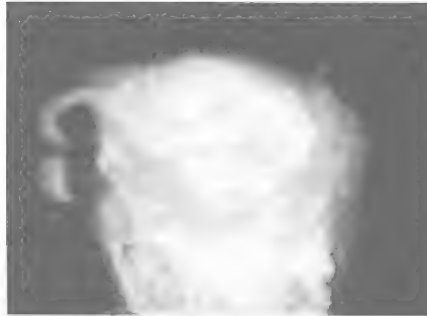
وهى تشهد ذلك، تعتذر أستور عن فشلها فى التعرف على إنكار جيبيل لذاته. فيجدد جيبيل تصلبه الاستفزازى، مدعيا أن اعتذارها نفسه نتاج تربيته كطفلة غنية مدللة. بالإضافة إلى ذلك، أكد أن فعله لم يكن إنكارا للذات إطلاقا، وإنما مبعثه إنها جذابة بالنسبة إليه. تصفعه بقوة على وجهه وتأخذ علاقاتهما منحى آخر.

إن هذه الصفة تجدد رغبة جيبيل المثيرة للعواطف تجاه استور وتتأكد فيما يلى ذلك: بينما يزأر نمر عند حافة الفناء، أستور تعد نفسها للاستحمام، بسرية

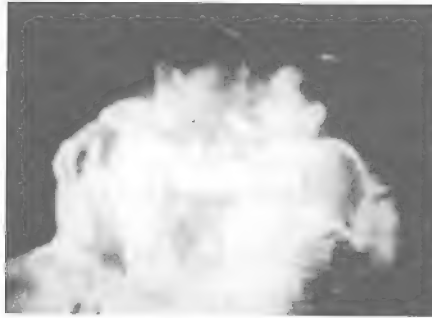
جيبيل يتجسس عليها، تستثار رغبته، وهو يعرف أنها ترغبه، ولكن لا علم لها بهذه الأمور، غير مدركة بالعواطف التي تجيش داخلها.

وهكذا نقرأ المشهد التالي، حيث يأخذ جيبيل أستور إلى نزهة في المزرعة، كإجراء مقصود لها. وكجزء من نزهتهما، أراها مراحل مختلفة لإنتاج المطاط (مثلاً، يريها خلال ميكروسكوب كيف أن المطاط الخام، عندما يعالج بالكيماويات "يتحول إلى كتلة صلبة"). يعكر صفو النزهة عندما تهب فجأة الرياح الموسمية. رد فعل أستور المتحير مزدوج بوضوح: فـ"ماذا يحدث؟" إنما يقصد بها الرياح الموسمية، فتشير في الآن نفسه إليها "هى" فكأنها تشير أيضاً عبر الرياح إلى العاصفة الداخلية لرغبتها المتأججة العواطف. فالعاصفة هى دلالة الاستيقاظ الجنسي عند أستور واستعارة مجازية لها. (هذاء، بالطبع، كاف على نحو اصطلاحى). هى متروجة، لكن أستور تجد نفسها مستثارة شهوانية لأول مرة. وجيبيل، أول رجل حقيقى، حرقياً ما أن رآته حتى اجتاحت قلبها حب جارف، فيحملها بين ذراعيه إلى الفناء.

هنا نرى لقطة رد فعل الثانية لهارلو، التى تشاهد جيبيل يحمل أستور إلى داخل غرفته. بشعرها البلاطينى وقد نفش بفعل العاصفة، وتلألأ بفعل الضوء، هارلو مرة أخرى جميلة على نحو متوهج. لكن هذا التبرؤ الناعم، منمذج، وحتى مؤنس، لصورة هارلو (صورة لنا، وليست متاحة لأى أحد داخل عالم الفيلم) تمثل مرة أخرى رغبة لا أحد، ولا توطر كى تحمل شحنا شهوانيا إلى المشاهد. فهى تقف فى مواجهة ما نراه تاليا. فى الصورة التالية.



جيبيل بالفعل فى الخلفية، مستثيرا مارى أستور، التى ترى، كما لو كانت عبر مشارف الاحتشام. تغرى هذه الصورة المتجاوزة للحدود نظرتنا حتى تمر بفرح على التكوين الرائع لملامحها (أنفها، أذنيها وشفتيها) جلدها الناعم رقبتها المشدودة وذراعيها وتديبها المنفخين. بالإضافة إلى ذلك فإن حركتها تبرز الإحساس الذى تعطينا إياه الصورة عن جسدها المكتنز باللحم، ووجهها جزء مثير من جسمها، فلامحه مناطق للحسية أكثر منها أدوات تعبير. فى هذه الصورة، تبدو مفعمة تماما بالرغبة الجنسية. حسية أستور وليس روحها أو عقلها أو قلبها هى ما تظهره اللقطة وما تجسده. تصرف أستور المبكر الذى ينطوى على مباهاة بالنفس هو على الأقل ولحظيا توقف عن الرحيل ليس لرغبة شخصية وإنما لرغبة موضوعية وذاتية.



على نحو نموذجي، تمثل مارى أستور، فى الأفلام، شخصيات تمثل بغير اندماج (على مبعدة)، رغم أن هذه الشخصيات غالبا ما يملكها إدراكا - ذاتيا ضئيلا بأنها غير واعية بأن هذا يعد تمثيلا. عندما ينكشف أداء أستور فى الفيلم، فإنها نموذجيا تفسر - كما هو حالها فى رماذ أحمر - كامرأة رغبتها الوحيدة هى، باقتباس كلمات كينيث أنجر من يوميات الحياة الحقيقية لأستور "أن تجعل أنوار الحياة تخرقها"^(١) Fuck out of her أداء أستور غير المندمج يعلن، فى أفلام من

(١) كينيث أنجر، بابل اليهودية (نيويورك: ديل، ١٩٨١).

قبيل رماد أحمر، عن ارتداء قناع كل الرغبة الجنسية المفعمة المرعبة. يتغلل - فيلم - الصقر المالطي خلال بديهة أخرى لأستور: إن أدائها ذات الشهوانية التي لا تترتوي، مغلفة بتمثيل مبتعد (غير مندمج) يعتبران معا ذات طبيعة مسرحية. ومع ذلك وبديلا عن توسط غموض طبيعة هذه المرأة (بشكل خاص، بواعثها في مسرحية - الرغبة - الجنسية) فإن الصقر المالطي، معترفا بالجميل للفيلم الأسود Film noir يفسر على نحو نكوصي هذه المسرحية، مفسرا إياها على أنها شرور. لقد فشل في فهم (وكذلك يفشل رماد أحمر في إدراك) روح السخرية والفتنة اللذين تقدرهما ماري أستور في بعث شخصيتها السينمائية. تكمن فتنة جين هارلو في اغترابها في مواجهة العالم وبينما تكمن فتنة أستور في اغترابها عن نفسها.

شخصية ماري أستور هي موضوع الرغبة الخاصة بجيبيل، لكن رماد أحمر لا يسمح له بالفوز بها في النهاية. يسجل الباقي من الفيلم الأحداث في سياق يتأتى لجيبيل أن يصرح برغبته وأن يقبل هارلو كصديقة.

وقد أرسل رايموند إلى مكان بعيد في المزرعة وذلك كي يسهل الوصول إلى زوجته، فإن جيبيل أخيرا قد ذهب إلى نقطة متقدمة بعيدة جدا، ويصير على الصبي المسكين ييأس أن يللم أشلاء الموضوع. فهو ظاهريا، يذهب إلى هناك كي يقتل النمر الذي يغير على المكان أكل لحوم البشر، ولكن قصده الحقيقي أن يخبر الزوج المخدوع بأن جيبيل وزوجته يحب كل منهما الآخر. ولذلك ففي حضور هذا الصبي الجميل الذي ينظر إليه باحترام لتصرفه اللائق ولامتلاكه الشهامة الكافية لقتل النمر، لم يتأتى لجيبيل أن يفعل ما جاء من أجله. ومذهولا باكتشاف أبعاد الدرك الأسفل الذي ينوي أن يغرق نفسه فيه، يغادر المكان في الحال دون كلمة مقررا قتل النمر (بعد رحيل جيبيل، يعلم رايموند بأمر العلاقة العاطفة لزوجته).

عودة إلى الفناء، حيث جيبيل وهارلو مجتمعان للوصول إلى حل لفزورة بقصد جعل أستور تعتقد أنه طوال الوقت كان يخدعها، وإنه لم يكن أبدا يحبها،

ولكنه يستغلها فحسب. تصير أستور منقبضة لفقداء السيطرة على الأمور ومن ثم تصيب جيبل بطلق نارى. عندما يصل زوجها، يصدق بالفعل حكاية إنها التحقت بهارلو وجيبل من أجل إعداد المشهد لتحيته.

بغادر الزوج والزوجة المكان معا، أستور، والتي هى ومنذ زمن بعيد غير واعية بالرغبة، تصير غير متوهمة بالرغبة وبنفس الإيماءة التى شجع بها جيبل أستور على مغادرة المكان مع زوجها فى نفس الوقت ترفض رغبته. وتعلن - نفس الإيماءة - عن معرفته وقبوله بالصلة التى تربطه بهارلو. وسواء أحب ذلك أم لا، فهو الآن يعرف، إنها الزميلة الصادقة له، برغبة أم بدون رغبة. ماذا يربطهما معا إن لم يكن ذلك مبنيا على رغبة؟ علاقتهما مثل العلاقة بين أطفال أبرياء الذين يمرحون باللعب البرئ معا. هذا ما يؤكد ختام الفيلم.

جيبل، المصاب، يرقد فى سرير بينما هارلو تقرأ له حكاية قبل النوم عن الأرنب أرنوب. عندما ترتفع أصابعه المرححة قليلا للإيحاء بروح القصة، تسكنه بمزاح. يخلو هذا الوصف لعلاقتهما من أى إيحاء برغبة جنسية بينهما. ولو إنهما فى سبيلهما لممارسة الحب، فإن الفيلم يسمح لنا بتصوره كامتداد فقط للعب الأطفال بينهما، الرفض المرح للرغبة.

هناك مفهومان مختلفان للأنوثة يظهرهما فيلم رماد أحمر. الأول يتجسد فى علاقة جيبل وأستور: أنوثة كعاطفة شرسة، عاصفة ثائرة تهب من قبل طبيعة عذيفة، كل الحيوانات التى تظهر أو يشار إليها بالفيلم (النمر المتوثب كعاطفة أستور المشبوبة بداخلها والنمر الذى يطلق عليه جيبل الرصاص، والبيغاء، الأكثر كوميدية، "النعاج، ألا نسميها كذلك" التى يذبحها صناع الجبن الريفكورد) تستدعى هذا المفهوم للأنوثة كشئ حيوانى. الرياح الموسمية والمشار إليها — هى she وهى بالفعل توصف فى علاقتها بعاطفة أستور. وربما الأكثر تطرفا، هناك الصلة بين تساعد العاطفة الشهوانية الإنسانية وعمليات صنع المطاط والجبن. توصف هذه العمليات الثلاث بلغات متطابقة وفى كل منها "لطشة التقاف" ثم التصلب

الساخط التالي كلها خطوات حاسمة، وبطبيعة الحال، جان ريموند، الذى لن يصير أبدا رجلا حقيقيا، والذى، مثل الكثير من شجر المطاط (لو لم يصل إلى مرحلة مرنة) سيقطع صغيرا للغاية. مثل هذا التكرار وبناء الموتيفات، رغم مرحلة عدم مناقشته إطلاقا فى النقد الأدبى، هو على نحو تام مظهر مميز لأفلام هوليوود فى الثلاثينيات. (سيلمع هذا المفهوم إلى تألقه الأروع فى سينما هوارد هوكس).

المفهوم الثانى، متجسد فى علاقة جيبيل - هارلو، يعتبر الفكرة النقيضة للأنوثة كلهو نقى مرح، لعب أطفال برئ غير ملوث بالرغبة. يبدو مقنعا للتأمل أن التعزيز الصارم لنظام الاستديو عام ١٩٣٤ قد أخدم تصوير الأنوثة كعاطفة شرسة فى الأفلام الهوليوودية ومعها أى تمثيل واضح للرغبة الجنسية. كان المظهر الإيجابى لهذا الكبح هو خلق شروط محببة لتطور كوميدى الزواج (ثانية) المبتكرة عام ١٩٣٤ من قبل فرانك كابرأ فى فيلم حدث ذات ليلة، تمثيل كلارك جيبيل أيضا. تدين علاقة جيبيل - هارلو بالفضل لعلاقة جيبيل مع كلوديت كليبرت فى فيلم كابرأ، فيما عدا أن كولبيرت، مثل كل بطلات كوميدى الزواج، تحمل أستور داخلها. (أو ربما يمكننا القول أن كولبيرت هى على هيئة أستور وتحمل هارلو داخلها. وعلى كل حال، فإن كولبيرت فى حدث ذات ليلة مثل أستور فى رماد أحمر، تبدأ فى علاقتها بجيبيل بتمثيل جزء المومس المتكبرة).

لا تمثل الأنوثة داخل الفيلم فحسب، بطبيعة الحال، فالأفلام ذاتها حسية، تستحث بصياغات متداخلة المشاهد جنسيا أو على نحو شبيه بالجنس (التصنيف الأخير يقصد به تسجيل الصلاة الحميمة بين الشهوانية والعنف فى السينما). يعد فهم الطرق التى تشحن بها الأفلام بشهوانية وطرق هذه الصياغات الشهوانية التى ربما تستغل من قبل المشاهدين (على سبيل المثال، كمادة لخيالات شهوية خاصة، هى نفسها وتتنوع تندمج داخل أشكال حياة المشاهدين) نقول يعد فهم هذا أمرا ضروريا لأى دور تكميلى للسينما سواء كمؤسسة اجتماعية أو من منظور تطوير صياغاتها المختلفة.

هناك الزعم بأن هذا التعزيز الحاد لنظام الاستديو قد أعاق ممارسة خلق صور شهوانية على الشاشة، لكن الأمور لا تحدث بمثل هذه البساطة. لسبب، أن تمثيل العلاقات الجنسية بوضوح، يجب أو لا يجب أن يصور سينمائيا بشهوانية. أفلام ماريام هوبكنز ما قبل ١٩٣٤ تؤكد وتعالج بمهارة أنوثتها، وشخصيتها على الشاشة مزيج من المؤمنة بالمثالية - وهى أيضا - شهوانية ويتسم و عيها بطبيعتها الثنائية بسبب اشمزازها من فجورها الخاص، وهو - بالنسبة لها - ما يشير إليه جسدها. يتوظف جسد هوبكنز كعلامة على أنوثتها، لكنها لم تتصور سينمائيا على نفس النحو الذى أدته أستور فى رماد أحمر فصور ميريام هوبكنز على الشاشة لم تكن أبدا شهوانية الطابع.

من جانب آخر، فالصور الشهوانية يجب أن تتحدد بسياق السرد الذى يتجنب صلتها بالمحرك الجنسي. (مثل هذه التفرقة يجب أن تصوب تجاه الصور الفوتوغرافية فى أى عدد من أعداد مجلة البلاى بوى). وانطباعى أن هذا هو القاعدة فى أفلام هوليوود لأواخر الثلاثينيات التى تتضمن مشاهد شهوانية.

تعتبر سيمونى سيمون أكثر الممثلات الهوليوودية حدة شهوانية فى أواخر الثلاثينيات، وهى الاختيار الأول لجان رينوار لدور كرسيتين فى - فيلمه - قواعد اللعبة. لكن أفلام سيمونى سيمون الهوليوودية تعلن على نحو متميز عن حضورها الشهوى ما قبل الجنس (مثلما حدث فى فيلم الثلاثينيات الرائع السماء السابعة). لا أستطيع التفكير فى فيلم هوليوودى وحيد عرض ما بين ١٩٣٤ و ١٩٤٠ الذى يوظف بشهوانية صورا مؤداه ويعلمها كتمثيل للرغبة الجنسية. بهذا المعنى يعد فيلم رماد أحمر فعلا فيلما ما قبل - نظام الاستديو.

جزء من أهمية هذا الميل للتفكير هو أنه ينطوى على سؤال، أو يطرح سؤالاً جديداً حول، أن السينما "الكلاسيكية" الهوليوودية قد تطورت كامتداد واضح لواقعية القرن التاسع عشر "البورجوازية" (ومع ذلك فنحن بالفعل قد عرفنا كيف نفكر إزاء ذلك). الحقيقة هى أن، ابتداء من جريفيث فصاعداً، كان على السينما

واستمرت كى تكون ليس بأقل حميمية مشتملة على أداء صور شهوانية بديلا عن إنها تشتمل على عمليات تحديد الهوية".

الاعتبارات التقليدية "لرموز الجنس" فى تاريخ هوليوود مثل كل شىء آخر عن التاريخ المخصوص لعرف جمهور السينما، تقف فى حاجة ماسة للمراجعة. لو إننا قد واصلنا فى متابعة هذا الموضوع، لابد أن نتوقع مفاجآت. على كل الأحوال، من سيخمن، أو يتذكر، إنه فى رماد أحمر امتلكت الكاميرا معرفة حسية بالمحتشمة مارى أستور وليس بالرمز الجنسى الأسطورى هارلو؟

الفصل السابع

الشر والفضيلة أمام الكاميرا

"اتبثقت فكرة تصوير الأحداث والقصص مع تطوير تقنيات ملائمة للسينما. أكثر هذه التقنيات، كما تعرف، حدثت عندما انتقل دى. اتش. جريفيث بكاميراه بعيدا عن الجزء الأمامى من خشبة المسرح، حيث اعتاد أسلافه أن يضعوها، وحركها قدر الإمكان قريبا من الممثلين".

الفريد هيتشكوك^(١)

كانت "السينما النقية" قد ولدت بالنسبة لهيتشكوك عندما عبرت كاميرا جريفيث عائق أمامية خشبة المسرح. وقد حرر هذا التجاوز السينما نحو اكتشاف شخص طبيعى فى مسرح، فى التداخل المتبادل للمسرح والعالم المنعكس فى الاعتبارية المألوفة للكلمة الإنجليزية تمثيل "acting". تعد المسرحة شروطا طبيعية للمسرح فالوعى الصريح أو عدم الوعى الذاتى يمكن أن يصورا فى المسرح، فقط بأداء فوق خشبة المسرح. لكن عندما كسرت كاميرا جريفيث عائق أمامية الخشبة، فقد أخذت على عاتقها إمكانية، بطبيعة الحال، أن تصور فنا مسرحيا. فى السينما، تفرق الكاميرا روتينيا بين الصريح والممسرح، بين إيماءات وتعبيرات صادقة وبين تلك المسرحية. مقابلة السينما ما بين المسرحى واللامسرحى مؤسسة على، وتؤسس طرقها الاصطلاحية لتمثيل الكائنات الإنسانية فى العالم. كصورة طبق الأصل، تقوم الكاميرا على نحو متبادل بتصوير موضوعها الإنسانى عبر فضاءات العام والخاص. يتوقف تصوير اللقطة "الموضوعية" على ما يؤديه كائن إنسانى،

(١) فرانسوا تروفو. هيتشكوك (نيويورك: سيمون، شوستر ١٩٦٧).

شخص ما يرى من قبل آخرين فى عالمه أو عالمها. وعبر صورة للقطعة رد الفعل، يرى الشخص منظر العالم، معبرا عن رد فعل خاص ويقوم بتحضير الخطوة الجريئة التالية إلى ما داخل عالم الجمهور. تتحد لقطات وجهة النظر ورد الفعل معا للتأثير فى تغلغل الكاميرا إلى خلوته أو خلوتها. يتبادل الموضوع الإنسانى للكاميرا التأثير بتوتر وبتردد ما بين تمثيل ومشاهدة للتحضير للدخول إلى عالم المسرح، أداء وانسحابا مرة أخرى إلى خلوة حيث يمكن للكاميرا فقط الدخول إليها.

كى تواصل معارضتها بين المسرحى واللامسرحى، قامت السينما بتطوير مزاج تمثلى يختلف عن التكنيك المسرحى. فى مواجهة الكاميرا، يجب على الممثل السينمائى أن يظهر لا وعيا - ذاتيا. وفى المسرح ليس هناك طريقة تتأطر هذه النظرة للوعى الذاتى، وليس هناك منفرجا يقف للتأثير فى الكاميرا.

الاعتماد السينمائى الواسع على القوالب المسرحية للقرن التاسع عشر، أكثرها أهمية هى الميلودراما، لا يجب أن يغمض أعيننا عن كسرها الأصولى مع المسرح فأفلام جريفيث تدين تقريبا بكل شئ للميلودراما المسرحية. ومع ذلك فهى ليست ميلودراما. هى بالفعل، نقوض الميلودراما المسرحية، بوضع المشاهد فى علاقة مألوفة، غير متاحة لجمهور مسرحى، مع كائنات إنسانية تقيم عالما، ولهذا فهم فى حد ذاتهم ليسوا نماذج نقية للفضيلة أو للشر، وهذه الأفلام تحضر إلى المقدمة أيضا المواجهات بين الكاميرا والذوات الإنسانية حيث تخترق خلوتها، مواجهات لا تعرف الميلودراما المسرحية معادلا لها.

عن الميلودرامات المسرحية فى القرن التاسع عشر يناقش بيتر بروكس فى "الخيال الميلودرامى" كيف يفوز الكفاح الكابوسى من أجل تحرير الفضيلة عندما تترك البراءة على نحو شعبى فى "حركة دهشة"، والشر بقدرته على إثارة الدهشة - عندما ينطلق بحميه. تعتبر الميلودراما دراما تعرف وأفعال يسميها بروكس بـ "الترشيح - الذاتى" self-nomination تلعب دورا أساسيا. "الشرير...

إلى حد ما دائما ما يتدفق في تبيان طبيعته ومقاصده الشريرة". وتعلن البطلة، أيضا، عن هويتها الأخلاقية بالإفصاح عن "تطابقها المتواصل مع النقاء، برغم مظاهر معاكسة"^(١).

في الميلودراما المسرحية، يتمكن ويجب - على - الخير والشر الإفصاح عن ذاتيتهما. كيف إذن للخير والشر الإفصاح في السينما عن نفسيهما؟ هذا هو السؤال الذي سأتوقف عنده فيما يلي. ومحركي أن أنظر داخل الشروط التي في ظلها، سينمائيا، تمثل الكائنات الإنسانية وتمثل ذاتها، بما يعنى، الحصول على فهم أعمق لما تبقى من الكائنات الإنسانية في السينما.

فى - فيلم - ضمان مضاعف هناك لحظة يبدو فيها شر باربارا ستاونيك معلنا بدون التباس. بينما فريد ماكورى يتحفز لقتل زوجها، تجلس هى صامئة فى المقعد الأمامى للسيارة. تصورها الكاميرا عن قرب، بنظرة واضحة على وجهها.



هذه هى اللحظة الوحيدة التى تسنح لنا فيها رؤية النظرة التى رأتها منذ سنوات ابنة ستانويك بالتبنى، تلك اللحظة التى طبعت أمها بالتبنى بطابع الشر فى عينيها. إنها لحظة ضعف صريحة بالفيلم أن تتبثق هذه اللحظة بدون الحاجة إلى أى إثبات إضافي لتوضيح أن هذه المرأة شريرة. تنتظر ستانويك تقريبا تجاه الكاميرا، لكن عينيها فارغتان كما لو كانت مستغرقة فى حلم يقظة خاص. فليس

(١) بيتر بروكس الخيال الميلودرامى (نيوهافن: منشوراتجامعة ييل عام ١٩٧٦).

من الطيب أن تصوير في غيبوبة بينما زوجها سيقتل في مؤامرة حرضت عليها، لكن ذلك لا يجعلها شريرة. كيف يمكن لهذه النظرة - كيف يمكن لأية نظرة تمسك بها الكاميرا - أن ترينا أن هذه المرأة - نحن نعرف باربارا ستانويك كبطلة نبيلة (ستيلادالاس) كرئيسة في كوميديا رومانسية جدية بالزواج من هنري فوندا (السيدة حواء) وعلى نحو محدد ممثلة محترفة من بروكلين مثيرة للإعجاب - كمجرد شريرة؟

ما يعتبر مفقودا في تلك اللحظة هو فعل الترشيح - الذاتى. لم تفصح ستانويك عن طبيعتها الأخلاقية هنا، وبالفعل هي لم تفعل هذا في الفيلم. هناك مثال قد خطر في الحال على ذهني عن إعلان الشرير لهويته الأخلاقية - وهذه هي بالتأكيد لحظة الدهشة - يحدث ذلك في فيلم - ٣٩ خطوة عندما يرفع الأستاذ جوردان يده كي يبين أن عقلة إصبعه الصغير قد فقدت.



لاحظ إنه قبل لحظة الكشف هذه مباشرة، يصور هيتشكوك الأستاذ وهاناي يمثل هذه الطريقة التي نراها - ونرى أن هاناي لا يرى - الأستاذ يبدأ بكلمات هاناي "اعتقد أنها كانت ستأتى لرؤيتك بسبب بضعة أسرار خاصة بوزارة الطيران".

وهنا، عندما يلتقت الأستاذ ليواجه هاناي ويقول، بهدوء، "هل أخبرتك ماذا يشبه العميل الأجنبي؟" نحن نعرف إنه منافق مثل شرير.

لكن ليس هناك فقط أشرار ينافقون. إنها نكتة متواصلة وأكثر من مجرد نكتة، في - فيلم - الـ ٣٩ خطوة يجب على هاناي البرئ أن يقوم بفعل تلو فعل، وأن ينزلق في دور بعد دور من أجل تأكيد برائته.

إنها فقط في اللحظة التي يظهر فيها يده هي لحظة يكشف فيها الأستاذ نفسه، ثم النظرة المندهشة التي يخترعها الأستاذ ويهبها إلى هاناي تمتزج بنظرة مساوية لهيتشكوك يخترعها ويهبها إلينا.



مغزى هاتين الإيماءتين المتصلتين هو أن هناك ثمة رابطة بين الشرير وهيتشكوك (كلاهما اخترع النظرتين)، كما أن هناك ثمة اتصال بين هاناي وبيننا (فكلينا مشاهد). كما يجب أن نقول أيضا أن الإيماءة تخص الكاميرا. فهذا المنظر قد صور من قبل الكاميرا التي عرضت يد هيتشكوك. فالكاميرا قدتكشفت في هذه اللحظة كأداة للشر.

هناك في أفلام هيتشكوك - وليس مجرد الأفلام التي قام بإخراجها - إشارات لا تنقطع عن كون الكاميرا أداة للشر. يمثل هذا الاستشهاد من الـ ٣٩ خطوة شكلا واحدا تأخذها هذه الإيماءات: تأكيد الصلة بين إيماءة الشرير وإيماءة

مبدع الفيلم. تمثل استشهادان من - فيلم - المستأجر شكلا ثانيا: انتحال الكاميرا للوضع الدقيق للشرير.



الأول في لقطة افتتاحية الفيلم، نظرة من امرأة مفزوعة من وجهة نظر قاتلها، شرير لم نره بعد. الثاني هو مدخلنا للتعرف على المستأجر (إيفور نوفيللو) الذى من الممكن أن يكون القاتل أولا يكون. قبل أن نرى وجهه، تأخذ الكاميرا وجهة نظره، تلك التى من البداية تتشارك مع الشرير - كلما اقترب من الباب الأمامى للمنزل ويصل بيده إلى الكادر كى يمسك بمقعدة الباب.

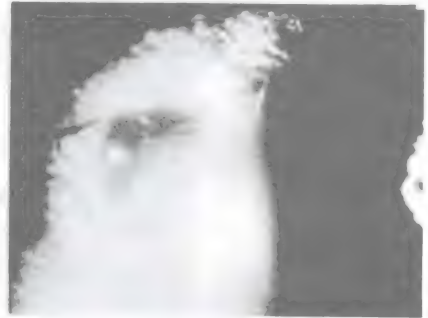


فيما هو مروى بدقة في هذين المثلين لاستشهادين حيث يقوم هيتشكوك بتصوير هيئة إنسان بمثل هذه الطريقة كى يجعله نوعا من البديل - السينمائي -

الرمزى للكاميرا. هذا يحدث، مثلا، عندما يدخل المستأجر لأول مرة المنزل. ففي هذه اللقطة يعد نوفيللو موضوعا للكاميرا، لكنه يحدد أيضا داخل أعماق المكان، مستحوذا عليه بنظرته.



عندما يكشف الأستاذ نفسه، يقوم بنظرة تعلن عن هويته الأخلاقية، ويصلها هيتشكوك بنظرة توضح صلته بالشرير. عندما تأخذ الكاميرا مكان الشرير، على العكس، فليس وضع الكاميرا كأداة للإبداع وإنما مظهرها الإيجابي الذي تكشف. في هذه اللحظات، حدث الشر، بالفعل، لكن يربطه بفعل النظرة وليس بإبداع النظرات. هنا تبدو هذه اللحظات مماثلة للاستشهادات في أفلام هيتشكوك - ومرة ثانية ليست في أفلام أخرجها هيتشكوك - التي تصور أفعال مذبنة من - مجرد - النظر (مثلا المستأجر في الـ ٣٩ خطوة أو نورمان بيتس في سيكو).



هذه اللقطات، كمثيلتها في اللقطة الممتازة في مولد أمة لجس "الزنجى المرتد" وهو يجن رغبة، النظر على نحو مذنب من قبل البريئة ماى مارش، عندما، بدورها، صارت مستغرقة في النظر إلى سنجاب مرح.



هذه ليست أمثلة للترشيح الذاتى للشرير. فى هذه اللحظات، يقف التمثيل الإنسانى للشر داخل عالم الفيلم واضحا ليس بإيمائنة الخاصة وإنما بواسطة الكاميرا، التى تربط شره بفعل اقتراف الذنب للنظرة.

هناك طريقة عامة ثالثة لكشف صلة الكاميرا بالشر. أفكر بتلك اللحظات عندما يكشف شرير نفسه، أو يتظاهر بكشف نفسه، عن طريق النظر مباشرة إلى الكاميرا. فمثلا، فى نفس اللحظة فى - فيلم - المستأجر عندما يصل شكنا إلى الذروة بشأن أن يصير إيفور نوفيللو هو القاتل، يمنح الكاميرا نظرة تظهر تأكيدا على إنه مذنب.



عندما يتواجه شرير بتحديقه في الكاميرا، يقدم نفسه كي يرى من قبل الكاميرا. فنراه نحن بدون "وجه زائف" فنندهش. فهو يكشف نفسه كمسئول (كخالق) للنظرات مثل الأستاذ، لكن النظرة التي يتظاهر بها تقدم إلينا نحن، وليس لأي أحد آخر داخل عالم الفيلم - وهي تعد نظرتنا تجاهه.

ومع ذلك فتعد هذه الإيماءة متجانسة أيضا مع إيماءات الكاميرا التي تعني أن فعل النظر ذاته شرير. في مواجهة تحديق الكاميرا، يكشف عن معرفتنا بنظرتنا، فهذه نظرة حيث يكشف نفسه ترفض براءتنا. وربما يعد الأكثر أهمية بالنسبة لهذه الإيماءة ذي الحدين إنها تبدو في آن واحد إيماءة من قبل الكاميرا وإيماءة من قبل موضوع الكاميرا. لا تبدو إيماءاتهما متصلتين فقط وإنما أيضا متطابقتان.

في الكلام عن إيماءة نظرة كل من الشرير والكاميرا، يتطرق إلى ذهنى نهاية - فيلم - سايكو، عندما يحرق نورمان بيتس/ توني بيركنز مباشرة للكاميرا وتفتح أساريه.



ربما يكون كل من هيتشكوك ونورمان/ بيركنز متأمرين في مثل هذا التعقيد المألوف حتى أن التفرقة بينهما لا تكاد تتحدد. وبالفعل فقد أصبح مؤلف الفيلم واحدا ضمن الموضوع الإنساني للكاميرا. وصار نورمان/بيركنز قناعا لهيتشكوك، واحدا من الطيور المحنطة لهيتشكوك، وبدورها صارت انفراجة أسايرير نورمان/بيركنز مثارا لإعجاب لا ينمحي لدينا بمكانة هيتشكوك.

لكن فلنمعن النظر في الاستشهاد من النصاب المحبوب The Beloved Rogue فيلم صامت تمثيل جون بارى مور فى دور فرانسواز فيللون وكونرادفيدت فى دور ملك فرنسا^(١).

فى هذا المنظر، ينجح فيللون فى اصطياد الملك كضحية، مقنعا إياه بأنه يمتلك قدرات سحرية حتى أن الملك لا يجرؤ على إعدامه، لكن بارى مور يتجاوز ما هو أبعد من الاحتياج الدرامى للمشهد وذلك بتقديم معرفة، نظرة شريرة إلى الكاميرا.

تعد هذه النظرة إلى الكاميرا مدهشة، ومن السهل تخيل إنها تعادل دهشة مخرج الفيلم، الآن كروسلاند. تؤدى كاميرا كروسلاند فى أى مكان إيماءة تتصل بإيماءة بارى مور هنا والتي تنشئ بمقدرة بطل الفيلم على الشر. لقد استولى بارى مور - وقوض - من سلطة المخرج والكاميرا.

هناك حالات، بدورها، حيث تقوم الكاميرا بتقويض سلطة شخص يبدو مرشحا نفسه كشرير. على سبيل المثال، عندما ينظر المستأجر تجاه الكاميرا، فهو يظهر كاشفا لنفسه، لكن يلى ذلك لحظة من وجهة نظره تضعه بين الجمهور داخل عرض أزياء. هنا حيث منحنا نظرة ترشيح - ذاتى إلا أنها تقبل تفسيراً بريئاً: هذا مجرد مشاهد، وهذه مجرد نظرة مشاهد. (ثم، مرة أخرى، ربما لا يكون هذا المتفرج بريئاً، وربما لا يكون متفرجاً). وهكذا، فنظرة بدت سهلة القراءة وبوضوح تحولت إلى ملتبسة وملغزة. وبالفعل يتركنا المشهد ونحن نتساءل عن محرك الكاميرا، وقد جمعت بتظاهران، من بين كل ما نعرف، فهذا الإنسان، وربما أى إنسان - يمكن أن يكون قادراً على الشر. أى أن، هذا الاستشهاد يواجهنا بحدود إمكانياتنا للوصول إلى عالم فيلم: فنحن لا نستطيع أن نأخذ الأمر كقضية مفروغ

(١) فى تقديم هذا الاقتباس إلى. وعرضه للتفكير حوله. أدین بالشكر لماريان كينى. التى قامت بدراسة هذا الفيلم. ضمن رسالة الدكتوراه حول جون بارى مور التى أتطلع لقراءتها بفارغ الصبر.

منها أن الكاميرا يمكن أن تكشف لنا - حتى ولو كانت تكشف لنا - براءة أو جرم كائنات إنسانية. لقد قوض دور الكاميرا نفس أساس الميلو دراما المسرحية.

فى نهاية - فيلم - سايكو، كما رأينا من قبل، نرومان بيتس/ تونى بيركنز يثبت الكاميرا على نظرتة وانفراجة أساريه: مرة أخرى، يبدو شريرا فى الكشف عن نفسه، مع تواطؤ الكاميرا. لكن من ثم يصير وجه "أمه" المحنط لحظيا متماذجا (صعودا من أسفل؟) مع وجهة الحى. كل ما كان أومهما كان ما اعتبرناه نورمان بيتس/تونى بيركنز، تعلن إيماءة هيتشكوك الممتازة، إنه ليس شرير الميلودراما المسرحية.

فى - كتابى - النظرة القاتلة، قمت بتحليل هذا الشخص المعقد، هذا الذى يملكه موت، كتجسيد لشرط كل الكائنات الإنسانية فى الفيلم: "ثبتت الكاميرا كائناتها الإنسانية، تتملك حياتهم. لقد ولدوا من جديد على الشاشة، مخلوقات مبدع الفيلم ومخلوقاتنا نحن. لكن الحياة لم تعد كاملة إليهم. إنهم خالدون لكن هم دائما بالفعل موتى. فالكائنات المعروضة على الشاشة مدانة بشرط موت - فى - حياة حيث لا يمكنهم أبدا الهروب. ما أغرانا - بالدخول - إلى عالم فيلم لا بد أن يكون حلم الانتصار على موت، إمساك بموت هو أبدا فى موقف حرج لكن... عالم فيلم ليس جزيرة منعزلة حيث يمكننا الفرار من شروط وجودنا الخاص. فى قلب كل فيلم تكمن حقيقة نعرفها بالفعل: لقد ولدنا داخل العالم ومصيرنا مآله إلى الموت"^(١).

عند هيتشكوك، يتحول الفيلم على نحو حميمى لا ليكون وسيطا للميلودراما وإنما تلائم الوسيط بامتياز كى يعبر عن صورة وجود إنسانى كسجن حيث ليس هناك فرار يمكن تخيله. لا تعد أفلام هيتشكوك بأكثر من تراجيديات أو كوميديات عن كونها ميلودرامات مسرحية، ولكنها أيضا ليست بميلودرامات. إبرازها صورة

(١) وليام روثمان، هيتشكوك - النظرة القاتلة (كامبردج: مطبوعات جامعة هارفارد، ١٩٨٢).

نقوض الميلودراما، لأن ليس هناك كائنات بشرية مسؤولة عن خلق ما يعريه هذا الفيلم أنه أمر لا يطاق في الشرط الإنساني.

يعد الشر ملازما لرؤية هيتشكوك لكنه ينبثق من ويعبر بالكامل عن حلم إنساني للفرار من الشروط الحقيقية للوجود الإنساني. تصوير الكاميرا كمثل حقيقي فحسب للشر، لكن الميلودراما المسرحية تتطلب أن يعلن شر عن نفسه بالكامل في قالب إنساني. فالأشهر في الميلودراما من خلق قوة خفية، بينما في الأفلام، هم، جزئيا من خلق الكاميرا.

التمثيلات الإنسانية الكاملة للشر ليست حقيقية، فالكائنات الإنسانية تتمناها وتخلقها، ومحرك الميلودراما جزئيا بواسطة تلك الأمنية. لكن الكاميرا تكشف أن الكائنات الإنسانية هم إنسانيين فحسب. عندما يظهرون بلا إنسانية، كما هم في الأفلام غالبا، تقوم الكاميرا (التي تمنحها الكائنات الإنسانية وأوجدتها) بالمشاركة في هذه اللإنسانية.

فالشر، مفهوما كقوة خفية بعيدا عن الكائنات الإنسانية وإبداعاتها لا واقعية له في مواجهة الكاميرا.

ما أحاول الإيحاء به، عندما أخوض في هذه المياه العميقة، هو أن السينما لم نقوض فحسب الميلودراما المسرحية بل قدمت أيضا طريقة خاصة لفهم محركها. بطبيعة الحال، للميلودراما رؤية مناقضة تمنح بدورها تأويلها الخاص للسينما - تأويلها، وهو، ليس محرك السينما وإنما من طبيعتها الخاصة: سينما هي شر.

ولكن حان الأوان الآن للتحويل إلى الفضيلة أو البراءة وكيف لها أن تتوضح - أو تعلن عن نفسها - في الأفلام.

فى مطاردات السعادة يستدعى ستانلى كافيل ماثيو ارنولد لتوضيح الزعم بأن فى كوميدى الزواج (ثانية) مثل قصة فيلادلفيا عثر الفيلم على واحد من أعظم موضوعاتها:

هناك معادل أو مماثل بصرى لما يعنيه أرنولد عندتفرقته بين النفس الخيرة والنفس العادية وبقوله أن فئة النفس الخيرة تسلم روحها للإنسانية. هو شاهد على إمكانية أو احتمالية انفتاح النفس الإنسانية للرؤية ليس على نحو عادى، أو أنها لا تتفتح على الرؤية العادية. تسمى هذه النفس بالنفس اللامرئية، وهى ما يمكن للكاميرا السينما أن تجعلها مرئية^(١).

يرهن فيلم مثل قصة فيلادلفيا نفسه بالزعم أن كاميرا من القوة بحيث تكشف عن فضيلة أو عن براءة فى موضوع إنسانى - بالمشاركة فى جعله مرئيا. فى الكوميديات التى قام كافيل بدراستها، فإن قدرة الكاميرا على الكشف عن "الذات اللامرئية" قد مكن الرومانسية من احتواء تهديد الميلودراما. تكتشف كوميديات الزواج، مثل قصص هيتشكوك المثيرة، فى الكاميرا - الأداة السينمائية للشر - الوسائل لتقويض الميلودراما المسرحية، لأن الميلودراما تتطلب الاعتراف بأن هناك أشخاصا يقوم تصنيفهم على الخير أو الشر المطلق، على كائنات إنسانية يعرفون هويتهم الأخلاقية ويتملكون القدرة على تسميتها.

لقد رأينا أن الكاميرا يمكن أن تختص بكائن إنسانى كشرير، كمثال للشر، ولكن بتوضيح فقط (فى نفس الإيماءة) بأن تجسيد الشر لا يمكن أن ينفصل عن صلته أو صلتها بالكاميرا. ومن ثم هل تستطيع الكاميرا أن تختص بإقناع بالمشال الإنسانى للفضيلة أيضا، و، إذا كان الأمر كذلك، ما هو دور الكاميرا فى هذا الكشف؟

(١) ستانلى كافيل فى مطاردات السعادة: كوميدى الزواج (ثانية) الهوليودية (كمبردج: مطبوعات جامعة هارفارد، ١٩٨١).

فى مشهد - فىلم - مولا أمة الذى قمنا بتأمله تتناقض نظرة جس المذنبه مع نظرة ماى مارش البرينه. حيث يكشف استغراقها فى النظر إلى السنجاب براءتها الطفولية، عدم اقرارها لذنب، لكن من الصعب أن نجعل منها البطلة المندھشة للميلودراما التى تعرف وتعلن عن هويتها الأخلاقية. ما يؤسس المشهد، كذلك، هو تعرضها للهجوم. لكن هل الكاميرا، فى هذا المشهد، برينه مثل ماى مارش أم مذنبه مثل جس؟ حقيقة، لا تتبنى الكاميرا بالضبط وجهة نظر جس، كما إنها لا تقدم لنا بالضبط نظرات جرمه، الطريقة التى تقدم لنا فيها مناظر السنجاب والتى لا يمكن تميزها على نحو مؤثر عن وجهات نظرها الطفولية. فى هذا المشهد، لا تصور الكاميرا وجهات نظر تشحن كاملة برغبة جس. عندما تصور جس يعيون محدقة، تربط الكاميرا الشر بفعل النظر، ولكن ليس من وجهة نظرها الخاصة. تحاول كاميرا جريفيث رفض تورطها فى شر، وحتى بالنسبة لنا فإن هذا التورط - هذه الصلة بين جس والكاميرا - هو أمر واضح. فى مشهد كهذا، فإن الفضيلة يسهل تعرضها للهجوم، أو يمكن تسميتها بـ "العذرية" فكشف الكاميرا لبراءة مايا مارش يعد هنكا أيضا لتلك البراءة. إنها تعد خطوة صغيرة ابتداء من مثل هذا الهتك إلى التصوير المكشوف Pornography لمراحل جريفيث حيث الكاميرا، بالفعل، تمثل أداة ليس لنفس فزع المرأة (مثلا، المناظر المشهورة فى - فىلم - البراعم المكسورة حيث تصور ليليان جيش بلقطات مكبرة وهى فى حالة هستيرية خوفا من والدها المتوحش، تظهر بتوحش من قبل الكاميرا ذاتها). وهى خطوة صغيرة تجاه أفلام مثل ستيلادالاس - التى تسمى غالبا ميلودرامية، رغم عدم وجود كائن إنسانى شرير مسئول عن معاناة البطلة النبيلة. مثل هذه الأفلام هى أمثلة لما أصبحت عليه الميلودراما فى السينما، مع تخصيص الكاميرا لدور الشرير، وهى تخدم كعميل، ومراقب أيضا، لكمد البطلة. ومع ذلك، فى - فىلم - ستيلادالاس تقوم الكاميرا فى نفس الوقت بأداء دور أساسى فى خلاصها، فى تغييرها، بشكل عام، يبدو واضحا لى إنه عندما تحدد الكاميرا بطلتها كطاهرة فى نفس الإيماءة التى تكشف فيها، ومع ذلك تستكرر (ترفض) تورطها الخاص فى

- فعل - الشر، فليس لهذا الإعلان من سلطة. فالمرأة المحددة، رغم نبيلها، فهي لا تعد بطلّة، وإنما ضحية. كما في تعويض مضاعف، ما يبدو مفقودا هو فعل الترشيح - الذاتى، وهو فى هذه الحالة ما تنجزه البطلّة.

ومع ذلك، فهناك مشكلة فى تصور مثل هذه الأفعال داخل السينما. فالبطلّة لا تستطيع أن تكشف نفسها، لأنها لا ترتدى قناعا. ومن ثم كيف تعلن عن نفسها للكاميرا؟ ماذا تفعل، فى مواجهة الكاميرا، التى ستكشف عن طهرها وبالأحرى هل ستحمل تحديد الكاميرا؟ "تحمل تحديد الكاميرا" هو ما فكرت فيه بشأن المنظر الأخير المثير للحزن لمارجريت، زوجة المستأجر، فى - فيلم - الـ ٣٩ خطوة فهي لا تواجه الكاميرا، وهى بالفعل لا توحى بأية إشارة خارجية عن علمها بأنها تصور. كما إنها ليست مستغرقة مثل ماى مارش أو ذاهلة، إننى أراها وهى عالمة تنوء عن نفسها حمل تحديد الكاميرا، وهى الطريقة التى تنوء - على نحو مدرك، عن نفسها بعبء وحشية زوجها..



يمكن للكاميرا أن تعلن بطريقة أقل غلظة عن مثال الطهر عن طريق تحديد الكائنات الإنسانية الممثلة كقضاة وتترك لهذه الأحكام القضائية الممثلة أن تقضى بشكل حاسم لا رد فيه. فى مثل هذه الحالة، لاحتاج الكاميرا إلى المطالبة بالسلطة كي تترك الطهر الكامل، كل ما تحتاجه من مطالبة هو القوة لترشيح شهود ثقاه. لا يحتاج المرء، كي يثق فيه، ليس بطلا أو بطلّة، كل ما يحتاجه المرء هو إنسان قادر على الإفصاح. كي يعلن عن ذات إنسانها، فى هذا السياق، كل ما على الكاميرا فعله هو جعل الذات اللامرئية، مرئية، وهو قليل مما يمكن لقوة الكاميرا أن تفعله.

هناك مثال مدرسى لهذه الخطة يحدث فى فيلم جيمس وال Showboat فى ذلك المشهد الذى علق بذهنى، هيلين مورجان على نحو مثير للعاطفة محصورة داخل استوديو (إذاعى)، تستعد لاختبار إلقاء (أغنى). وما أن تبدأ هى أغنية بيل Bill حتى تصورها الكاميرا فى حالة إشباع وتثبت الكادر مجبرة إياها على تحمل تحديق الكاميرا إليها لفترة طويلة بألم.



أخيرا، هناك قطع إلى أحد متعهدى الحفلات الميال للشك، الذى يومئ استحسانا - لارتياحنا الرائع - إلى أحد ما خارج الكادر، وقطع إلى البيانو المصاحب، الذى يوحى بموافقته بحسم. مع تلاشى التوتر، نقطع إلى لقطة "شبيبة ثلاثية" On "Objective" Three shot. الآن عندما نعود إلى اللقطة الأمامية الأصلية، فإن تأثيرها قد تغير تماما. فنحن الآن جمهور متعاطف مع هيلين مورجان، ولسنا قضاتها. والقضية لم يحكم فيها بعد. للتذكرة بالأغنية، يقطع وال ذهابا وإيابا بين الأقرب والأكثر اقترابا لوجهات نظر المرأة المنتهكة وبين لقطات لكل الحضور فى المسرح، من الحرس إلى الراقصين، متجمعين حول المغنية واحدا واحدا - تجمع يشترك فى دهشته لجمال أدائها، علاوة على جمال روحها.

طريقة ثانية لها صلة بإعلان الكاميرا الإنسانى لنموذج الفضيلة عن طريق إظهار احترامها بسحب تحديقها. تكثر الأفلام بالإبجاءات من هذا النوع: على سبيل المثال، انسحاب الكاميرا لإرضاء رغبة توماس ميتشل فى الموت وحيدا فى - فيلم - الملائكة فقط لها أجنحة، قطع الكاميرا - المفاجئ - عن إميل جانتجز فى ذروة

امتهانه فى - فيلم - الملاك الأزرق، احترام الكاميرا لعزلة فرانك مورجان عند انتحاره فى المحل عند الناصية، انسحاب الكاميرا عن البطلة فى نهاية فيلم كارل دراير جرتروود Gertrud. هل يستطيع نموذج فضيلة الإعلان عن نفسه أو نفسها عن طريق مواجهة تحديق الكاميرا؟ أفكر هنا فى لحظة قرب نهاية - فيلم - عشاء عند الثامنة، عندما تحق مارى دريسلر، وقد استمتعت لتوها إلى أخبار انتحار جون بارى مور، مباشرة تجاه الكاميرا. ليس الأمر أن تقدم دريسلر نفسها إلى الكاميرا، مثل شرير، فى هذه اللحظة، تتحمل تحديق الكاميرا مثل بطلة. إنها ليست مغشياً عليها وإنما هى فى يقظة كاملة. ومن ثم ماذا ترى فى مواجهة الكاميرا؟ (ما تراه، هو من الناحية الضرورية ما نراه نحن عندما نرى نورمان بيتس فى نهاية - فيلم - سايكو). نحن لا نرى مثالا تاما لقوة أخلاقية خفية هنا، فلا وجود لبطلة الميلودراما المسرحية، نحن نشاهد كائنا بشريا بأخلاقية متيقظة مطبوعة على وجه مارى دريسلر. فلحظة إدراكها لإنسانيتها هى أيضا لحظة إدراكنا لها. إنها لحظة نموذج لقدرة الكاميرا على تقديم لا مرئية النفس المرئية. مثلما هو الحال فى نهاية سايكو، من ثم، نقوض هذه اللحظة أساس الميلودراما المسرحية.

ربما يكون من أكثر الأمثلة إدهاشا على قوة الكاميرا ذلك المشهد من فيلم - جان رينوار - الوهم الكبير حيث يعطى حارسا ألمانيا عجوزا طيب القلب هارمونيكا لجان جابان، والذي يقترب من الانهيار التام نتيجة لحبسه انفراديا.

يبدأ المشهد بالكاميرا وهى تصور فقط حائط زناينة جابان. تصعد الكاميرا قليلا ثم تتحرك يسارا حتى تمسك بوجه جابان، الذى يظهر نظرة الكبد واليأس، وهى التى اختص بها، فى أفلام الثلاثينيات، هذا النجم الفرنسى المحبوب.



بعد استعراض قدرة هذا الرجل على تحمل تحديقها، تتسحب الكاميرا
بإنسانية، لتعيد تصوير الحارس وهو في حالة نشوة. وقد أظهر الحارس لتوه
إنسانيته، فعرضته الكاميرا لحكم. فقد رأى النظرة المطبوعة على وجه جابان،
فحاول سدى أن يقدم عزاء له، بالاستقرار على علامة منح السجين هارمونيكاً لعل
وعسى يريح نفسه بموسيقى.



ومع ذلك، ففي مواجهة جهود الحارس، يتفجر جابان في غضب عنيف.
يشعر الحارس بصدمة، عندما تصوره الكاميرا لإبعاده، فإنما تشدد على حقيقة إنه
قد صار في لحظة مشاهدا مرعوباً، لعرض جابان.



في نفس الوقت، تظهر هذه الإيماءة أن للكاميرا ثقة مؤكدة على الانتظار
حتى تهدأ العاصفة. عندما يترك الحارس بهدوء الزنزانة، يمر عبر الكادر وصولاً
إلى الباب، ولم تسجل الكاميرا حتى علامة خروجه. وهل يمكن ببساطة نسيان هذا

الكائن البشرى؟ إنه إشباع يصعب تخيله - عندما تتسحب كاميرا رينوار عن جابان ونقطع على الحارس فى الخارج وهو ينتظر علامة. إنها تجعل الحياة ممكنة عندما أظهرت الكاميرا الحارس - الذى يكاد يموت اشتياقا لموسيقى - يتحرك لتوه بفعل لحن يعزفه جابان.



عندما يتعرف على - لحن - الأغنية (فرو - فرو Fro-Fro) يدرك أن جابان - ومن خصاله مطاردة النساء - قد عادت الحياة له من جديد. لقد أشبع الحارس - أشبع لأن قدرته الخاصة على الإسعاد ما زالت حية وأنه قد خفف من عبء هذا الغريب. وقد أظهر رينوار إلى أى حد يحترم هذا الحكم الإنسانى عندما يسمح له بالحديث نيابة عن الفيلم عندما يقول لحارس آخر يقف مندهشا لما يجرى "أن الحرب تواصلت لمدة طويلة للغاية".



يكمُن قصى من هذا المشهد أن كاميرا رينوار قد وظفت كل الطرق المتاحة لها لتقديم احترام واجب لشخصياتها الإنسانية بدون إنكار زائف لقدرة الكاميرا على وحشيتها. ربما يعد جزء من قصد رينوار أن الميلودراما قد استمرت لفترة طويلة للغاية.

الفصل الثامن

قراءة فى ستيفلا دالاس

يناقش بيتر بروكس فى الخيال الميلودرامى إنه فى الميلودراما، يمكن لكل النماذج الإنسانية للخير والشر أن يعلنوا عن أنفسهم^(١). وفى الميلودراما المسرحية الأصلية للبدايات الأولى من القرن التاسع عشر، يعلن البطل والشرير عن طبيعتهما الأخلاقية. وهما يعلنان عن أنفسهما كنماذج إنسانية للقوى الخفية للخير والشر، يؤديان أفعالا من "الترشيح - الذاتى". لكن فى الأفلام، لا تقف الكائنات الإنسانية مفصحة عن إيماءاتها الخاصة فقط. لكنها دائما ما تفصح عن طريق الكاميرا.

كما بينت فى الفصل السابق، تستطيع الكاميرا أن "ترشح" موضوعا إنسانيا كنموذج للشر فقط بالإفصاح معه أو معها - هذا يعنى، فقط بترشيح نفسها أيضا ونيجة لذلك فهذا يعنى ضمنا مبدعى ومتفرجى السينما. عندما تظهر الكائنات الإنسانية بلا إنسانية فى الأفلام، كما يفعلون غالبا، فتبدو الكاميرا أداة فى خلق لا إنسانيتهم. مفهومه كما تفهمها الميلودراما المسرحية، كقوة خفية موجودة داخل الكائنات الإنسانية وأفعالها، فليس للشر حقيقة فى مواجهة الكاميرا.

لو أن الكاميرا نموذج لأداة الشر، فكيف تختص بنموذج خير؟

بداية على الأقل من جريفيث (الذى ربما له نسب فى الميلودراما المسرحية الأمريكية معاكس للنماذج الفرنسية فى دراسات بروكس)، فإن الفضيلة مختصرة إلى - حد - براءة وهى بالتالى، يسهل نقدها. فتأكدات فضيلة ماى مارش، فى مولد أمة، مثلا هى تظاھر للكاميرا عن براعتها هى أيضا انتهاكا لتلك

(١) بيتر بروكس الخيال الميلودرامى (نيوهافن: مطبوعات جامعة ييل ١٩٧٦).

البراءة، رغم محاولات جريفة لرفض تواطئه الخاص في شر. ومع ذلك فإن "نبل" "الأخت الصغيرة" ربما، تكون ضحية، وليس عارفة - ذاتية، بطلة فاعلة حسب فهم بروكسي، فهي مثيرة للعواطف، وليس هناك ما يدل على إثارتها للشفقة أكثر من انتهاك الكاميرا لها.

في فيلم كنج فيدور "ستيلا دالاس" (١٩٣٧) ليس هناك شخصية شريرة مسئولة عن معاناة ستيلا (باربارا ستانويك) برغم كل هذا العنف في عالم ستيلا، أكثر وحشية حتى مما تتضمنه الكاميرا.

تأمل، مثلاً، ذلك المشهد الرائع في الفندق الراقى الذى يتردد عليه زملاء ابنتها بالكلية وعائلاتهم، تدخل ستيلا وهي تنتظر تجاه لوريل أم شاب صغير والتي هي على ميعاد مع آخر، في مشرب الفندق، متزينة كامرأة ساقطة Floozie، لكنها كالعادة، تظن أنها ترتدى على أرقى مودة. لوريل وضيقتها يجلسان معا على نضد بصالة الأيس كريم الملاصقة، يرشfan صودا، لكن الأم وابنتها لا يرى كل منهما الأخرى، ستيلا وهي تتصرف بتكلف مجحف مؤثر حتى تبدو رقيقة وهي لا تعرف أن ذلك يجعلها - فى - حالة فرجة.

ستيلا غافلة للغاية عما يقال، ولوريل مستغرقة مع جلسها عن الاهتمام بالتعليقات الساخرة التى يتبادلها الطلبة الآخرون عن هذه المرأة السوقية "المتزينة كشجرة عيد الميلاد". فقط عندما يتحدث طالب من زملاء فصلها عما تكون تلك المرأة الناضرة إليهم، تبدأ لوريل فى النظر بالمرأة الكبيرة خلف النضد فترى والدتها، التى لم تزل لا تلاحظها.



تتصرف لوريل بسرعة، غير قادرة على - أية - مواجهة، إنها تبدو حزينة لأنها تعي تعرضها للانتقاد، في مثل هذا الواقع المتصف بالتكبر، ولكن أيضا، كما أفهمه، لأنها، لأول مرة، ترى والدتها من خلال عيون الآخرين. يتزامن معرفتها بتعرضها للهجوم والانتقاد مع بداية مفزعة لمعرفة تعرض أمها للهجوم، ومن ثم لمدى فرض قوتها الخاصة على أمها. تبدو لوريل مفزوعة من الكشف لأمها عن مظهرها السوقي ليس فقط في عيون هؤلاء الغرباء المستهترين بل في عيون ابنتها أيضا.

في هذا المشهد، من ثم، نحن نتماهى ليس مع ستيللا وإنما مع النظرات التي على نحو قاسي تعرضها. يصور معظم هذا المشهد ستيللا وهي في الخلفية، منعكسة داخل المرأة. يؤكد هذا التكوين الصادم مكانة هذه المرأة "كبدل شاشنة" مثل شاشة الفيلم المبكرة في الفيلم والنافذة عند نهاية الفيلم. (في السيدة حواء، عكس وربما هجاء - من - هذا المشهد، يضع بريستون ستراجيس مرآة في يد باربارا ستانويك ويمنحها الإمكانية بمفردها - لضبط - ما تعكسه). تصور الكاميرا بدون رحمة منظرا لستيللا يهينها كما لو كانت ستيللا تملكها بنفسها. (لقد نحيث جانبنا التفسير البديل بأن تمثيلها الذاتي هنا يؤخذ في الاعتبار) لاحقا، ستفوز بالوصول إلى هذه الصورة، وستموت، على المستوى الرمزي، رغم إنها أيضا ستعود إلى الحياة مرة أخرى.

تعرض ستيللا للهجوم هنا لا ينفصل عن غفلتها بكيف يراها الآخرون ويزيد الأمر سوءا اقتناعها بأن لا أحد يمتلك إدراكا لاريب فيه للمظاهر أكثر منها. عجزها بالوعى الذاتي الظاهر بوضوح في غفلتها الكاملة عن الكاميرا، يعد إضافة لتلك "السوقية" التي لا تتفصل عن براءتها. يستتبع عرض سوقيتها انتهاك تلك البراءة والكاميرا هي أداة ذلك الشر.

اتخاذ ستيللا كنبيلة بينما تنتهك براءتها عند تقديمها كمثيرة للعواطف هو حجر الزاوية لحظة استنارة الفيلم لدموع الجمهور، لكن هذا في حد ذاته لا يكفي.

مثيرة للعواطف، أقل منا، ونبيلة، أسمى منا، لا تعد ستيلاً هي الشخصية التي نتماهى معها. لأن مشاعرنا ليست مشاعرنا، الفيلم يحتاج إلى سبيل للمشاعر المتبادلة التي نتشارك فيها وإيصال هذه المشاعر إلينا. لكن مشاعر من يجب توصيلها إلينا؟ فى أفلام، مشاعر يتم توصيلها إلى المشاهد يمكن التعبير عنها بواسطة الكاميرا، على نحو أكثر من مثالى، كما تناقشت فى الفصل السابع. لقد تم التعبير عنها من قبل مقيم داخل عالم الفيلم، الذى هو، بالفعل، تحدد كأمر تمثلى للإنسانية.

بعد الانهيار فى قاعة الأيس كريم، تصر لوريل - بدون شرح - على أن تصاحبها أمها للمنزل. عندما ترقد ستيلاً ولوريل داخل مقصورتيهما بالقطار، تنتهى الأصوات من المقصورة المجاورة: طالبان من زملاء لوريل يهزان حول المرأة السوقية التى صنعت بمثل هذا المشهد من نفسها أضحوكة. تصاب لوريل بالغثيان مع فزع لإمكانية أن تتصنت أمها على مثل هذه الكلمات. ستيلاً تسمع بالفعل لكن عندما تتحنى لوريل على مقصورتها، تتظاهر بالنوم. لا تعلم إن كانت أمها قد أصغت بالفعل إلى الأصوات، تستكن لوريل - كالطفل - إليها تتلقى عزاء مظهرة عن رغبته - فى نفس الوقت - فى منح عزاء. هذه لمسة إحياء حيث تبرز لوريل لا كنبيلة ولا كمثيرة للعواطف وإنما كإنسانة. ومع ذلك، فما يعزز إيصال الفيلم للمشاعر الإنسانية إلينا هو، مرة أخرى، إظهار قابلية ستيلاً للهجوم.

فى مواجهة هذه الشخصية المثيرة للعواطف إننا نؤكد مشاركتنا للوريل - مشاركة ليس للمسكينة ستيلاً مكان فيها.

أيضاً فى المشهد التالى نحن بإزاء تأكيد للجماعية (للمشاركة) حيث تطرد منها ستيلاً، تزور ستيلاً هيلين، المرأة التى زوجها ستيفن الآن واقع فى غرام. وهى تتظاهر أنها وجدت لوريل فى حالة "إزعاج" وهى فى سبيلها إلى أن تكرس نفسها لها. لم تهضم هيلين الأمر وفطنت إلى ما أسمته "تكرار ذات" ستيلاً. استقبلنا عاطفة هيلين بالأقل من المشاعر من وجهها (فهى معظم الوقت نبتعد عن الكاميرا)

والأكثر من نغمات صوتها: خلف الاستواء المفرط لنغمة صوتها ودقة اختيار كلمات نستطيع أن نميز جهدها للتوازن خوفا من الانهيار، جهدا يكشف نفسه بترددات رقيقة. وبعطف تنتهي إلى تقدم طمأنه لستيلا لكن هذا ما يجعل ستيلا غير مرتاحة فتراجع هيلين. فهي تتردد جزئيا لأنها تعرف وهي المتورطة في إيذاء ستيلا، تعد، بالفعل، مصدره. ما يتوج نكران الذات المندesh لستيلا عند هيلين هو بدقة، كما أفهمه، أن ستيلا لم تظهر أية علامة كراهية تجاهها.

في الحكم على ستيلا بنكرانها لذاتها، فإن هيلين، تراها بأفضل مما تبدو عليه. في حضور هذا المثل تحس هيلين بالخضوع، وما نتشارك معه هو مشاعر هيلين وليس مشاعر ستيلا. لقد تأثرنا بتقدير هيلين لستيلا وتأثرنا أيضا بأن هيلين قد تكدرت بسبب عدم قدرتها للوصول إلى ستيلا، كي تبعث الطمأنينة فيها. يبرز انسجام هيلين مع الكاميرا فقط غفلة ستيلا عن كيفية ظهورها في عيون هيلين، وعيوننا. ومرة أخرى، يعد تعزيز مشاعر هيلين ومشاعرنا هو انتهاك من قبل الكاميرا لبراءة ستيلا، تقديم الكاميرا لها على أنها مثيرة للعواطف. يبرز هذا الأداء في نهاية الفيلم، وهو أيضا ما يضعفه جذريا.

يتصدر مشهد الختام مقايضة بين لوريل وهيلين. قبل الزفاف مباشرة، تصل هيلين حيث لوريل عند النافذة، وترى أنها تبكي، وتتكهن بما يؤرقها. تتصور لوريل دائما أنه حتى ولو أن البعد يمنع والدتها من حضور الزفاف، فإنها على الأقل سترسل لها كلمة. تسأل هيلين لوريل وإخلاصها في نكران ذاتية ستيلا كاملا، عما إذا كانت تعتقد بالفعل بأن أية مسافة في العالم ستبعد أمها عنها إذا كانت تعلم بأمر زفافها. لوريل، وقد قبلت بإيحاء هيلين بأن أمها لا تعلم، تكرر في همس "ليست هناك مسافة في العالم..."

كما لو أنها قد تأثرت بهذه الكلمات مستدعية غموض غياب ستيلا، هناك قطع إلى لقطة مهيبه للشارع أمام المنزل، تتحرك الكاميرا (بالكرين) إلى أسفل وإلى الداخل. ويعد تأثير إعلان الكاميرا هذا ممتازا، فيه تبدو أن قوة عليا تعلن

عن نفسها. وتظهر ستيل فقط في المشهد التالى (بأكثر مجال إنسانية) وسط ضجيج الشارع. تأخذنا الكاميرا لحظة لالتقاط ستيل بعيدا عن الزحمة، ولكن الكاميرا دون تردد تتبّعها كما لو كانت تقودها فى اتجاه السياج، من خلال نافذة عريضة بستائر غير مسدلة حيث تتطلع هيلين إليها، وتستطيع أن تشاهد الاحتفال كما لو كان معروضا على شاشة سينما.

ما أن تتولى زمام هذا الموقف، يتجسد جوهر هذا المشهد، مع تداول لقطات إظهار ستيل ولقطات ما تراه ستيل: كل العائلة - باستثناء ستيل، بالطبع، هنا داخل المكان: ستيفان، هيلين، لوريل والشاب ستيف الذى ستتزوج. الكل منشغل بالاحتفال، والذى يعنى أنه لا أحد ينظر تجاه الكاميرا، لا أحد يرى ستيل وهى تنظر تجاه النافذة. ستيل مأخوذة غير إنها لا تبدى أى تعبير. عندئذ يبدأ العرس.

تبدو هيلين تتحدث نيابة عن الفيلم عندما تطمأنها أن والدتها تحبها للغاية لو أنها فقط عرفت بأمر الزواج، فلن يستطيع شىء أن يبعدها. ونحن مطالبون بقبول حكمها إزاء ستيل بأنها نبيلة وأن نقاسمها وجهة نظرها عن ستيل كمثيرة للعواطف.

(هل تستطيع أن نفهم ما بين السطور المثيرة للمشاعر؟) سألت ستيفن عندما تعامل ظاهريا مع عبارة ستيل معلنة توترها من زواج صديقها القديم إد. ستيفن، مثل كل شخصية يحسدها جون بولز فهو قادر وحده على فهم ما بين أية سطور). عندما تعبر ستيل كل هذه المسافة الأرضية ثم تجد نفسها أمام هذه النافذة، فهذا ما يظهر التأكيد على نبالتها وشفقتها. بالتأكيد إن ذلك يفطر قلب ستيل أن تظل خارج عرس ابنتها، لكنها تقدم هذه التضحية لأنها ناكرة للذات. إذا أخذنا هذا الإبعاد للام الحبوبة باعتباره غير ضرورى أو ثانوى، فإن ذلك هو فقط ما يزيد إثارتها للشفقة.

عند هذه المرحلة من المشهد، حيث لا تعبر ستيلاً عما تفكر فيه أو تشعر به، وهى تتواجد حتى الختام عندما يطلب منها رجل الشرطة أن تتباعد، فتتوسل إليه أن يدعها لفترة قصيرة، ينظر عبر النافذة، فيرى ما تنتظر إليه، فيتركها تستمر فى المشاهدة. مع ستيلاً نرى ما سيؤول إليه الاحتفال، قبلة العريس والعروسة.



هذه القبلة - النهاية السعيدة - هى ما نتوق إليه ستيلاً، وهى ما يحفزها، للمرة الأولى، إلى رد فعل، فما اغرورقت عيناها بالدموع، تعدل من نظرها، ناظرة لأسفل ثم تشيح تحجب مشاعرها، كما لو أن أحداً يراقبها، وتعطى ما يمكن وصفه فقط بابتسامه خفية - ابتسامه تحمى مصدرها الخفى - ثم تنظر قدماً، ووجها قد تغير - ابتسامتها توضح على نحو صريح سعادتها، ومع ذلك فتلك الابتسامه التى تفصح عن شعورها تحفظ أيضاً سرها.



عندما تسير يتباه من النافذة تجاه الكاميرا، نلاحظ علامة واضحة من السعادة على وجهها، وعلى تلك النظرة من وجهها تختفى الصورة تدريجياً وينتهى الفيلم - ونحن قد شعبنا مثلما شبعنا ستيلا، تخرج من دار العرض إلى داخل الليل، دون شك، لو قدر لهيلين أن ترى على نحو متخيل ما رأيناه، فإنها ستعتبر منظر ستيلا السعيد تأكيداً على أن الأمومة هو أسمى (بالفعل، حقاً) استدعاء لمراة، وستعتبر تحول ستيلا كإشارة - على نحو معجز وهبت من قبل قوة عليا، هذا العالم - على أن أفعال التضحية قد نالت مكافأتها الخاصة تهيمن على بالنسبة لهيلين، ستدل سعادة ستيلا على الأهمية القصوى للوجود بالداخل، سترفض هيلين إمكانية أن تصوير ستيلا سعيدة بعدم تواجدها بالداخل، أن تكون سعيدة دون التقيد بزواج وبأمومة، أن يطلق لها العنان كي تتفرج على هذا العالم من الخارج كما نفعل نحن. ومن ثم، أيضاً، فإن ابتسامة ستيلا الخفية تشارك تحولها عن النافذة، كما لو أن ما يجعلها سعيدة ليس مشاهدة العالم أكثر من الحياة داخله بل الإحساس بالحرية من كل التزامات تجاه العالم، حتى التزامات المشاهد.



على نحو معبر، الاختفاء - التدريجي - الختامي، الذي يجرف ستيلا داخل ظلمة حالكة، يمكن أن يرى كمتخيل لموتها، لكن سترفض هيلين أيضاً إمكانية أن تصوير ستيلا حرة كي تموت.

هناك غموض بالنسبة لتحول ستيلا. فمشيتها المتباهية هي الآن مشية ستيلا " القديمة " ! رغم أننا قد ظننا إنها قد خلعت عنها هويتها تلك، إنها قد ماتت

بالنسبة لها بعد أن تنامي إلى سمعها كلام زملاء هيلين الساخر عن " المرأة المزرکشة " فالمرأة الأخيرة التي رأيناها فيها تلك ستیلا " القديمة " كانت بالفعل ستیلا " جديدة " في أداء قصد به أن تجعل لوریل تعتقد أن أمها لا تحبها حقيقة، ستیلا التي تمتلك القدرة على أداء دورها القديم تستطيع، ربما، أن تلعب أى دور، لكن الآن ستیلا هذه، أيضا، ماتت وبعثت من جديد، هل تظهر مشيتها المتباهية أن ستیلا قد تحولت إلى هويتها الأصلية، أم أنها تؤدي - دور - ستیلا القديمة مرة أخرى.

لو أن ستیلا تمثل، فمن هي المرأة التي تؤدي هذا الدور، ولماذا اختارت هذا الدور، ولأى مشاهد تؤدي هذا الدور ؟

إجابة واحدة ممكنة على آخر هذه الأسئلة هي أنها تمثل لنفسها إجابة أخرى ممكنة، ليس لأى مشاهد في عالمها، بما يعنى، أنها تفعل ذلك من أجل الكاميرا، فعندما تخفض من نظرتها كما لو أنها مراقبة وتبتسم ابتسامتها الخفية، فهي تستسلم للكاميرا، استسلاما " لقوة عليا " التي تعلن عن نفسها في لقطة كرين أمرة تعيد صدى همس لوریل "ليس هناك عائق في العالم..."، وتستسلم لما تبدو عليه أمامنا... وهكذا وقد تحولت بفعل قوة استسلامها للكاميرا، وبالتالي استسلامها لنفسها، لم تعد المرأة البريئة التي يسهل مهاجمتها من قبل اقتحام الكاميرا .

لكن ربما لم تكن ستیلا أبدا هي تلك الشخصية المثيرة للعواطف التي عرفناها: ربما تعرف دائما نفسها أكثر مما نعرفها نحن، وربما فشلنا طول الوقت في فهمها. ربما عندما مثلت نفسها في الفندق، مثلا، فقد كانت تعرف جيدا بالفعل أن طقم رداؤها قد هتك ذوقا محافظا واهان عن عمد أحاسيسا متعجرفة، بصرف النظر عن عدم حسابها نتائج تلك الإيماءة المسرحية بالنسبة للوریل. (رغم كل شيء، فقد قامت ستیلا "القديمة" بإعداد كل فساتين ابنتها، وليس هناك حجة في ذلك سوى هيلين المأخوذة بملابس لوریل)^(١).

(١) ساعدنى ستانلى كافيل على إدراك سلوك ستیلا الممكن تفسيره بهذه الكيفية.

عند هذه اللحظة، بكلمات أخرى، لا بد أن نعي أننا لا نعرف ستيتلا ولم نعرفها أبدا من قبل. كما أننا لا نملك أساسا كافيا للحكم على ستيتلا "الجديدة" باعتبارها نبيلة. أكثر مما لدينا عن ستيتلا "القديمة" باعتبارها مثيرة للعواطف. نحن لا نعرف ما الذى أعادها للحياة. ولا نعرف ما الذى يجعل هذه المرأة سعيدة، وفي مواجهة سعادتها لا نعرف ما تشعر إزائها. ثم لماذا تمنحنا هذه النهاية مثل هذا الرضى العميق؟

تركز معظم الدموع المدرارة على معاناة بطلة نبيلة. وستيتلا دالاس هو من بين هذه الأفلام الذى يروى قصة امرأة عليها أن تختار بين السعى إلى سعادتها الخاصة وبين سعادة ابنتها. النسخة الأصلية - لفيلم - مما كان حياة الذى أخرجه عام ١٩٣٤ جون ستال هو نسخة معاصرة بصرامة لهذا النمط حيث تضحي البطلة بحبها من أجل سعادة ابنتها. على العكس من ذلك فى ستيتلا دالاس فمن أجل سعادة ابنتها تمنع البطلة ابنتها - عن تقديم - تضحية غالية مساوية، لو فهمت الأمومة على أنها أعلى تحقق للمرأة. لكن كلا الفيلمين يؤكد على وجوب تضحية بطلة بسعادتها الخاصة من أجل شيء ما. هذه المطالبة بأن هناك أشياء أكثر أهمية من سعادة امرأة، ف لماذا تبدو لنا مثل هذه الأفلام غير شافية، وحتى كريمة، لماذا تبدو مشتملة على شيء ما خطأ ليس فقط على المستوى الجمالى وإنما أيضا أخلاقيا. لم أتوقف على نحو واضح، فى ملاحظاتي عن ستيتلا دالاس، عند هذا النفور الأخلاقى، لكن جزئيا تعد قراءتى له استجابة له. من المفترض عموما أن أفلاما من قبيل ستيتلا دالاس تمجد إذعان امرأة لنظام الذى هو على نحو مجحف يحرمها من حقها العادل فى السعى للسعادة. على هؤلاء البطلات أن يقبلن بمعاناتهن بإبحاءات تطبعهن كنبيلات، وقصد بإيماءات تضحياتهن الذاتية أن تستثير عواطفنا. وقصد أن تؤكد مشاركتنا مع جميع من يقربها.

ربما يعد هذا الوصف دقيقا بالنسبة لفيلم ستال محاكاة حياة، رغم ذلك فإننى لا أتمنى أن أصدر حكما هنا عليه فى هذا السياق. وما يمكن قوله بصراحة

لا لبس فيها أن تلك الستيلا دالاس تعلن عن عدم اقترافها ذنبا بمثل هذا الشر. تتركنا النهاية الغامضة والملتبسة للفيلم غير واعيين بما ستكون عليه البطلة وغير واعيين بما تشعر به في مواجهة سعادتها. ستيلا تغيرت - أو غيرت من نفسها - أمام أعيننا، كاشفة في النهاية عن القوة والغموض اللتين عثرت عليهما الكاميرا في باربارا ستانويك في السيدة حواء وتعويض مضاعف. وقد فهمناه بهذه المعاني، يظهر ستيلا دالاس بخصوصية علاقته الحميمة بالنوع الذي أطلق عليه ستانلي كافيل "كوميديا الزواج ثانية" التي تركز على شخصية خيالية هي أيضا عن إبداع امرأة جديدة.

بطبيعة الحال، هناك اختلافات يجب أخذها في الاعتبار لأي دراسة متكاملة عن مثل هذه الحالات. أولى ملامح كوميديا الزواج ثانية تكمن في الأهمية العظيمة لعلاقة المرأة بالدها بينما حرفيا أو تجسيدا أمها غائبة. يؤكد كافيل أن الملمح ينبثق من رومانسيات شكسبير وبالذات في حكاية شتاء، ملمح آخر هو أن الثنائي الأساسي ليس له نسل. يتجاهل كلا هذين الملمحين، وربما يعد أكثر الاختلافات أصالة إنه ليس هناك رجل في ستيلا دالاس يلعب دور، فلنقل، كارى جرانت في - فيلم - قصة فيلادلفيا؛ فلا وجود لرجل يرأس ستيلا. يحاول ستيفان أن يعلم ستيلا، لكنها ترفض نصائحه. ما تأتي لها أن تتعلمه شيء ما لا يستطيع أن يدرسه وبالفعل لا يعرفه. إنه شأن خاص بين تلك المرأة والكاميرا.

في المرأة والشيطان: الحياة والأسطورة الفيكتورية تطرح نيتا اويرباخ أن هناك أسطورة واحدة مركزية، رغم عدم الاعتراف بها، أسطورة تحدد كل تجليات الثقافة الفيكتورية: أسطورة هل القوى المدهشة للمرأة في تحول شخصيتها جوهريا أو إعادة إحيائها. في حذب وصوب من الثقافة الفيكتورية انعكاسات متشظية من هذه الأسطورة، لكن ليس هناك مكان لبيان كامل وواضح لها^(١).

(١) نيتا اويرباخ، المرأة والشيطان: حياة الأسطورة الفيكتورية (كامبردج: مطبوعات جامعة هارفارد، ١٩٨٢).

طمح الفيكتوريون إلى خلق أو حتى الارتداد عن خلق (أو حتى على نحو قهرى تمثيل) "امرأة جديدة" التي، بعفوية ستعبر عن القوى الألوهية والشيطانية التي اعتقد الفيكتوريون بحماس أن النساء تمتلكها، ويشير كافيل إلى أن كوميديا الزواج تكشف عن مرحلة تاريخية في تطوير وعي المرأة. ويقترح كتاب إيروباخ طريقة في تفسير هذه المرحلة كاستجابة للاهتمامات الصميمة لثقافة القرن التاسع عشر. في تأملها لمصير هذه الأسطورة الفيكتورية في القرن العشرين، تستخدم إيروباخ مارلين مونرو كعلاقة ترابط لنجومية السينما وتنتهي إلى أن جماهير السينما ممسوسون بخلود النجوم وليس بألوهيتهم. ولكن من الخطأ التحول مباشرة إلى فترة انهيار هوليوود دونما اعتبار إلى فترة الازدهار الأعظم في السينما، عندما كان ينظر إلى النجوم كبنى آدمين وخالدين، وإرث السينما - وتحولات - الثقافة الفيكتورية كانت واضحة بامتياز.

بوضع أطروحات إيروباخ وكافيل معا، يبدو من المشجع أن نقترح إنه عندما أظهرت كوميديات الزواج خلق "المرأة الجديدة" أو عندما تنبسم ستيلا دالاس/ باربارا ستانويك ابتسامتها الخفية في مواجهة الكاميرا، فإن السينما قد ورثت عقيدة فيكتورية الخاصة بالقوى المذهلة والمفزعة للنساء. لكن خلف هذا وبرغم أن هذا التأكيد في النهاية يحتاج أن يحاصر أو يحصر - فإن الوسيط السينمائي قد سمح ربما لا عمق مافي الطموحات الفيكتورية أن يتحقق. بوضع "المرأة الجديدة" للعرض، فإن الأفلام قد أيقظتنا من الحلم أو الكابوس الفيكتوري وأغلقت كتاب القرن التاسع عشر.

الفصل التاسع

هوارد هوكس

في مقال رائع عن هوارد هوكس من كتاب رياضة الرجل المفضلة تشير موللي هاسكيل إلى اصطفااف تفاصيل للحصر لها في لحظة تصبح واضحة أن صيد السمك تستبدل "رياضة الرجل الحقيقية المفضلة" مطاردة النساء^(١). ويتخذ الحوار نوعية التورية المتواصلة. تكشف مواقف، إيماءات وصور عن نبض حي جنسي للجانب السفلي، وتستدعي قراءة الفيلم بأكمله كمجاز جنسي.

وبممتلك فيلم قم يا عزيزي Bringing up Baby بنية مشابهة للازدواجية، وهكذا ففي افتتاحية الفيلم: كاري جرانت في حالة تفكير وهو أعلى هيكل عظمي لبروننتوصور^(٢). يفكر في الوضع والوظيفة الملائمة لإحدى العظام التي يمسكها بيده، لكنه يبدو مشغولا بشئ آخر أيضا. فهو على وشك الزواج بـ سولو، حتى يدخل في حالة تتحمل "أية مطالب عائلية من أي نوع". وسيصير البروننتوصور طفلها الوحيد: إذن الزواج بالنسبة لسولو سيعنى لا جنس. يفكر كاري جرانت مليا في وضع ووظيفة عظمة أخرى.

يحيل خط وراء خط إلى عظمة جرانت "الشمينة"، عظمتها النادرة، العظمة التي، تحاول كاترين هيبورن أن تؤثر بها على كلب جورج للحراسة، التي يحتاجونها على نحو مزعج، فيؤدي كل ذلك إلى نتيجة واحدة منطقية على نحو

(١) موللي هاسكيل "رياضة الرجل المفضلة" عند جوزيف ماكبرايد، محرر، أضواء على هوارد هوكس (انجلوود كلوفر، بريننس - هيل ١٩٧٢).

(٢) البروننتوصور: حيوان ضخم من فصيلة الديناصور وهو حيوان منقرض (م).

مطلق، حيث يجد جرانت نفسه غير قادر على الاهتزاز أمام تسميته بـ "السيد عظمة".

يتواطأ مصطلح "ترقوة - بين - الضلوع" نفسه مع هذا الازدواج فهذا البرونتوصور المرمم هو مخلوق له عظمة ترقوة - ولهذا فمن المحتمل أن تكون رأسه، وحتى عقله - بين ضلوعه. فيتفكر جرانت في مسافة ما بين الضلوع (وهي المسافة التي انحدرت منها كاترين هيبورن دون شك) مما يستدعي عظمة لملاء فراغها. ومن ثم، كذلك، تمتلك هيبورن فهذا وهو يشبه نوعا ما الطريقة التي يمتلك بها جرانت عظمة.

كل ذلك يحدث حواراً، أسماء، مواقف، إيماءات، وحتى تكوينات صياغية بعفل دواعي هذا الازدواج. قم يا عزيزي Bringing up Baby مثل رياضة الرجل المفضلة، متدنثراً بتوازنات هامة أو بيدائل أساسية يقدم حكاية بطريقة مستقيمة Straight، لكنه يعرض أيضاً ازدواجا منظما، يستدعي قراءة مجازية. وجزء مما ادعيه في هذا المقام أنه يمكن انطباق القول نفسه على كل فيلم من أفلام هوارد هوكس.

ظل مسيطراً على الكتابة النقدية عن هوكس فكرة إنه مخرج عمل ي: شذب هوكس حرفيته السينمائية وحجمها لخدمة قص حكاية. وكثيراً ما تحالفت هذه الفكرة مع صورة مخرج مما أدى إلى حصر حتى رؤية كتاب كروبن هود في كتابه عن أفلام هوكس: هوكس كتجسيد لمخرج إثارة أمريكي غير واعى - بنفسه. وعلى ضوء هذا، تظهر أفلام هوكس مباشرة، غير مثقفة، ومغالي في قيمتها، لأنها تتولد عن رؤية بسيطة للعالم ممثلة بنزاهة ومهارة حرفية، إنها ليست سوى رؤية مقدمة بغير وعى، وعلى نحو فطري.

رغم أنه في سنوات عمله الأولى، كان هوكس يصرح باعتقاده بأن هناك مخرجين هاميين فقط في هوليوود: هوكس وفون ستيرنبرج منذ البداية إذن ظن هوكس أن عمله يقف بمحاذاة كل الأفلام الأمريكية الأخرى في طموحها وإنجازها.

فى مفهومى الخاص تعد أفلام هوكس، إجمالاً، ربما الأكثر تفكيراً والمتألقة على نحو مميز فى كل الكهنوت الهوليودى.

فى أفلامه ذات الصوت المبكرة، مثل ذو الندبة والقرن العشرين، علامة على رجل متألق وعلى معرفة بعمله. تقترب الحيلة الشهيرة فى فيلم ذو الندبة برسم علامة × على منظر كل قتيل من مكانة العرض العفوى للمهارة والبراعة الفائقة. كذلك فإن براعة تنفيذه لمسار - البولنج مع قذف الكرة الممتاز وعلامة × على بيان الأهداف تعد أيضاً ضربة ناجحة لهوكس ولتوني أيضاً.

يتحاشى هوكس "مؤثرات التميز" شبيه هتشوك، كذلك الإضاءة والتكوينات المعبرتين بطريقة لافتة، والمونتاج المركب، وحركات الكاميرا المستقيضة، والتصوير والرجوع للماضى الفروديين (نسبة إلى المخرج الأمريكى جون فورد - م) والحيل السردية المطنبة. فمعظم أفلام هوكس تشتمل على صور تقريبا مسطحة، ملخطبة، قاتمة، تتجنب فنية التصوير إلى حد تحولها إلى ساحة قبح. مراحل اللاتصويرية - قم يا عزيزى Bringing up Baby وتؤدى غانيا إلى فيلم السادة يفضلون الشقراوات، بتصادمه المتعمد للألوان الصارخة.

أظهر جون بولتون وآخرون عن اقتناع يقظة هوكس فى تجسيد الأحداث الدرامية أو الكوميديية الممثلة أمام الكاميرا. ملابس، مظهر جسمانى، تفاصيل المجاميع الاجتماعية فى بيئة مكانية، وأغلب الحدود الدنيا من الإيماءات الالفظية فيكشف كل ذلك على نحو درامى التفاصيل الدالة بالنسبة لكاميرا هوكس. لو أن كاميرا هيتشوك تؤكد حضورها وقوتها المستقلة (مثلاً، من أجل الدخول لدماغ الشخصية) فإن كاميرا هوكس تبدو محايدة. إنها تلتقط بثبات ما هو هام درامياً، تفاصيل معبرة وتقدمها بوضوح. وفطنة هوكس تجاه التفصييلة الدالة هى أوضح ما تكون إطلاقاً فى معالجته لردود الأفعال. تكشف لقطة رد الفعل للمشاهد عن استجابة الشخصية لما رآته فى التو. وتعد الاستجابة المصورة فى رد فعل اصطلاحى شفاف وقابلة للفهم على نحو غير ملتبس.

لقد طور هيتشكوك من بدائله الخاصة بلقطة رد الفعل الاصطلاحية، إلى ما يمكن أن يسمى بلقطة "عديمة رد الفعل". فمثلا جيمس ستوارت فى فيلمى نافذة قريبة ودوار يظهر على نحو متكرر استجابة لا مرئية لما يشاهده، فليست لقطات رد الفعل هذه أكثر من دالة على واقع أنه قد شهد بما سبق أن رأيناه نحن.

على العكس من ذلك فإحدى المميزات الخاصة بلقطة رد الفعل عند هوكس، هى أنها تظهر مركب العواطف الذى برغم أننا نتماهى بالفعل مع مكونات رد فعل الشخصية، إلا أننا لا نستطيع أن نمسك بهذه الاستجابة وأن نطلق عليها اسما. (أحيانا، خاصة فى النوم الكبير، يضع هوكس مركب رد الفعل داخل عمق اللقطة، ولا يقطع إلى لقطة منفصلة). تتضمن لقطة رد الفعل هذه حميمية كلية بين الشخصية وبين المشاهد. لكن برغم من، أو ربما بسبب هذه الحميمية، تحتجز الشخصية فى عزلة أمام الكاميرا، يمكن أن يلاحظ هذا التكنيك فى فيلم ميكى من سينما هوكس مثل فتاة فى كل ميناء، كما نراه فى Birnging up Baby. أفكر فى اللقطة القريبة لهيبورن (أول لقطة قريبة بالفيلم) فى رد فعلها عند إفصاح جرانت عن خطوبته ("مخطوب؟ أم متزوج؟").



كيف نأمل أن نمسك بفوضى المشاعر التى تعبر وجهها فى لحظة مكثفة لهذه اللقطة، فى سياق تصمم فيه على مطاردة هذا الرجل حتى يقع فى غرامها؟ برغم فهمنا الودود لمشاعرهما فى تلك اللحظة، فإنها تحبس استقلالها ومظهرها الغامض الذى لا يمكن التقليل منه. تتأكد أهمية هذه اللحظة بنقيضها من اللقطات

القريبة لجرانت التي يقدمها لنا هوكس (على سبيل المثال، وهو مغطى بالريش بعد هجوم الكلب الصغير على الدجاج، أو إذعانه بعدم النطق بكلمة عند الحافة). فلا يكشف وجه جرانت عن تصميم حر لا يمكن اختراقه بل يكشف عن عجز كلي يسهل تميزه.



عند هوكس مثلما الحال عند جريفيث، وهيتشكوك، ورينوار مستودع زاخر من العلامات الذي ينهل منه على نحو متواصل، متعمقا في صداه، في فيلم بعد الآخر. كما يدعم هوكس من ممارسته بتضمينها رمزا فرديا رئيسيا أو مجموعة من الرموز.

نار. يعتبر إشعال السجائر أكثر الطقوس - الملحوظة - في أفلام هوكس حيث تشير إلى جنسية الجانب السفلى. والنار بشكل عام والحرارة يتصلان بهذه الموتيفة: الحريق في الملائكة فقط لهم أجنحة وفيلم كرة من نار الدفينة^(١) Hot house في فيلم - النوم الكبير، شرارة الكهرباء التي تدمر الشيء، محاولة مارلين مونرو وجين راسل في - فيلم - السادة يفضلون الشقراوات في إذلال إليوت ريد عن طريق تحويل لهيب النار إلى داخل محل إقامته.

زهور. في - فيلم - القرن العشرين يوخز جون بارى مور كارول لومبارد بدبوس في مؤخرتها من أجل حثها على التخلي عن تعاليها وصرامتها.

(١) الدفينة (مستتبت زجاجي على الحرارة) - م - .

دبوس القبة hatpin حيث معادل الجنس ليس صعب التصور، هو رمز أساسي في الفيلم. (عندما تهجره، تأخذ معها دبوس القبة محتفظة به في صندوق الجواهر. يفقد بارى مور قوته في صنع نجمة أخرى ويظل في تلك الحالة إلى أن يستعيد أخيراً لومبارد - ودبوس القبة). يلتقط بارى مور الدبوس في البداية من صدر فستان. يقدم هوكس ذلك في لقطة تأكيد قريبة، صورة رئيسية - مفتاح - داخل الفيلم.



عندما ينزع الدبوس، تتساقط الورد من الصورة. تمتزج الورود في فيلم هوكس بصورة منمذجة عن النساء، عن طريق ترميز لعفة عذرية. هكذا، تشتمل هذه القطة على بورتريه تخطيطي لفعل بارى مور وقد استولى على لومبارد، ثم يقوم بتعميد هذه النجمة التي تحمل اسم "إيلي جارلاند". في - فيلم - فتاته، فرايدى يتزامن قرار جرانت في مطاردة روز ليندرو سيل حتى تتزوجه بوضع وردة على صدر جاكنتته.

يشتمل - فيلم - النوم الكبير على حوار رائع حول نضارة زهرة الأوركيد. تعمل إنجي ديكسون في - فيلم - ريو برافو على مغازلة جون واين بإلقاء أصيص الورد من النافذة. في - فيلم - مولد أغنية عش زوجية محلى بالزهور، على النحو الموصوف بجلاء عند داني كاين إلخ

طيور فى Birnging up Baby يغطى جرائت، فى واحدة من تحولاته البيولوجية، بريش الدجاج. بطبيعة الحال، تلعب الطيور تنويعا من الأدوار فى - فيلم - الملائكة فقط لها أجنحة. تزين مونرو وروسيل الجدران بالريش عند افتتاح السادة يفضلون الشقراوات. كما هناك شخصية السماء الكبيرة "البط النهري" Teal-eye، ريش ريو برافو وفى Birnging up Baby ريش "السيدة سولو". فى مولد أغنية تبحث فرجينيا عن تغيير لاسمها بتزويج سوانسون لكرؤ. وهناك تساؤل رئيسى من قبل بار بارى كوست: هل ماريام هويكنز بجعة swan (إدوارد ج. روبنسون يسميها سوان بجعة) أم جنية بحر Siren؟ لورين باكال، فى النوم الكبير وفى have and have not تبتهل بالحاح إلى شخصية جنية البحر التى تغرى البحارة حتى تقضى عليهم بين الصخور. مارلين مونرو فى السادة يفضلون الشقراوات تسمى "لورى - لى" وفى افتتاحية أغنيها تقطع على نفسها عهدا بإرسال الرجال كى يقضوا حتفهم فوق الصخور. لكن لورى لى هى أيضا لورى أى "Laurel-eye" وهو اسم مشابه لـ Teal-eye فى فيلم - السماء الكبيرة فهى - هنا - إكليل غار laurel بالنسبة للعين وهى أيضا عين على منافسيها laurels من أجل الأكاليل المرصعة بالجواهر وأشباهها. وفى فيلم شئون القرد، على كل حال، تسعى مونرو من أجل اسم لواه لوريل Lois laurel أو ببساطة "السيدة لوريل".

مياه. تأخذ موتيفة المياه إشكالا متعددة فى سينما هوكس. فهى لأمر ما ترتبط بالاستعارات المتكررة عن البحار ورحلة المحيط، على سبيل المثال، فى فتاة فى كل ميناء. فى البحر، يعيش البحارة نمطا من الحياة يتكرر لرجولتهم الجنسية. فهم، على نحو مجازى، محاطون بالبحر، لكنهم غير منغمرين فيه. فى - فيلم - القرن العشرين يشبه بارى مور العمل المشترك فى الإنتاج المسرحى بوجود أكثر من بحار فى رحلة محيط طويلة، وتتعدد هذه المقارنة بحقيقة أنه وليلى جارلاندا يتشارك فى سرير على شكل قارب. فى فقط الملائكة لها أجنحة هناك منطادات تصور دائما واثبة عبر المياه عند الإقلاع وعند الهبوط فى النهر الأحمر مرارا يشبه قطيع الغنم برحلة بحرية، وهى استعارة حرفية من - فيلم - السماء الكبيرة.

هناك رحلة بحرية عبر المحيط فى - فيلم - السادة يفضلون الشقراوات، السفر بقارب فى - فيلم - كنت عريس الحرب، والقارب المصمم بحيث يحمل الفرعون فى مياه ما بعد الموت فى - فيلم - أرض القراعنة. الشئ له أيضا قوسه/ صندوقه، برمز متعدد الأوجه. قوس كهرباء (بروجكتور له أيضا قوس) يدمر الشئ. لكن الحرب ضد الشئ متشابكة مع قصة غرامية بين الكابتن وامراته. تذكرنا الإقامة بالقطب الشمالى أن الأرض نفسها هى قضية - جنسية - مثل الكائنات الإنسانية فى تناقضها مع الكائن الغريب، الشئ اللاجنسى، الذى وصل فى سفينة فضاء/صندوق، والتي بدورها تعيدنا إلى رحلة المحيط.

يمكن ملاحظة مدخل إلى أصدقاء أخرى للمياه فى أفلام هوكس فى فيلم فتاة فى كل ميناء. حيث لويز بروكس لاعبة سيرك ويتضمن دورها تسلق سلم عال (تصور من قبل هوكس بأكثر الصور شهوانية فى كل سينما) ثم تقفز تجاه حوض مياه تبتدع إغراءها لسبايك بطرطشة المياه عند هبوطها تجاهه. إنهما خطوتان فقط منذ هذه اللحظة - تفصلهما - عن تغطيس جرانت وهيبورن داخل مياه عميقة فى Birnging up Baby إنها خطوة واحدة فحسب تشكل جزء من العرض الموسيقى فى السادة يفضلون الشقراوات حيث جين راسل، ولم تجد أحدا من الفريق الأولمبى، الخلايا الحمراء ولا الآخرين، وتحت تأثير مزاج أغنية "love sweet love" (هل ستلاعب أحد التنس؟ فالملاعب فاضى!)، تأخذ فى القفز داخل حمام السباحة كى "تسترخى". وبعدها إلى رياضة الرجل المفضلة؟



البعد الجنسي للغمر داخل المياه يتواصل مع سخرية لاذعة، غالباً شاذة في فيلم - النهر الأحمر. ويمثل النهر نفسه رمز الفيلم الرئيسي بامتزاج الجنس والموت، فإن الأمر يرتبط بالأنهار في - مثلاً، السماء الكبيرة، ريسو برافو، الدورادو وريولوبو. فالنهر هو المكان الذي يخلف فيه جون واين امرأته خلفه. عندما يغطس واين داخل النهر، يفعل ذلك من أجل قتل الهندي، الذي يبدو أنه قد ارتدى سوار امرأته.

يسخر قتالهما المميت داخل المياه من واين بسبب المنظر الذي لم يكن يسمح له أن يحدث من قبل. (إنه من المناسب أن هذا النهر يسمى النهر الأحمر) كما يشير النهر الأحمر أيضاً إلى المكان حيث يعيش ثور واين بقرة مات مما يلد للنهر قطيعاً من فصيلة - دى. بعد ذلك بسنوات، عندما يقترب قطيع الغنم من النهر الأحمر أتيا من الجنوب، يفقد واين باضطراب سيطرته على نفسه. حيث يمكن أن يعزى عجزه على الاستغراق في النوم إلى دلالة أن النهر وقد أعاد له ذكرى ميلاد قطيعه وهو أمر مرتبط بقطيعته الجنسية. لو أن Birnging up Baby ليس فيه السيدة سوالو وإن كارى جرانت هجر كاترين هيبورن، وواصلت هي جمع مليون دولار من أجل متحف جرانت وماتت من جراء هذه المسألة، سيكون هذا السرب الوافر من القطيع هو المعادل لبرونتو سورز جرانت.

بعد النهر الأحمر قريباً إلى هذا الحد أو ذاك من وضوح أفلام أواخر الأربعينيات مثل - فيلم - فريتز لانج "السر خلف الباب" - وفيلم - هيتشكوك خلب الأبصار Spellbound: حيث تعد رحلة واين رحلة إلى داخل ذاته، في سياق حيث يمكنه الإمساك بتلابيب مشكل جنسى عن ماضيه. استفزازات واين المميزة التي تقود رجاله إلى التمرد تبدو منطقية بهذه الكلمات الاستعارية. إنها تتضمن إصراره على أن القطيع قد عبر النهر قبل حلول المساء، كما تشتمل على رفضه السماح للرجال بالبقاء حول نهر مكشوف، وإصراره على إنزال عقاب صارم على الرجل الذي أدى غرامه بالحلوى إلى الهياج المحتوم للماشية. (بأخذ النقطة الأخيرة في

الاعتبار، تذكر أن "شوجر بوسى أوشيا" هو كنية لبربارا ستانويك فى - فيلم - كرة النار.

لسنا بعيدين عن فكرة الغمر داخل المياه كتعميد. وهكذا، على سبيل المثال، فإن العزف على فكرة التعميد فى - فيلم - القرن العشرين، تتردد صداها فى الملائكة فقط لها أجنحة عندما يغمر كارى جرانت رأس ريتا هيوارث بماء جرة من الماء البارد.

بطبيعة الحال، يمكن أن يتم التعميد عن طريق النار، لذا فلدينا على سبيل المثال، صورة الصديق الحميم المضحك لتونى فى - فيلم - ذو الندبة، مما يقذف بكل ماحوله فى الهواء، وذلك من جراء مياه ساخنة من براد شاي مقذوفة من قبل فنان شاي وقد تدفقت بشكل مكافئ على فخذه، فبدا كما لو أنه قد بال داخل بنطاله من جراء الخوف.

ايدى. فى أفلام هوكس كثيرا ما تستخدم اليد بديلا عن القضيب. يحدث ذلك أيضا فى فتاة فى كل ميناء، بلقطة قريبة ليد تولج أصابعها داخل أخرى. هناك أيضا يدا بات المحروقة والمضمدة فى الملائكة فقط لها أجنحة، بيشر كيرك دوجلاس اصعبا فى السماء الكبيرة، وجون واين ذات اليد المصابة فى النهر الأحمر واليد المشلولة فى الدورادو، ولا تذكر يدى دين مارتن المرتعشتين فى ريو برافو (إنهما ترتعشان على نحو فظيع حتى إنه لا يستطيع أن يلف سيجارته (مثال طريف لارتباط الموتيفات). وتأمل منظر كارى جرانت فى أنا كنت عريس حرب حيث يحبس فى غرفة نوم آن شريدان، ولكنه يخاف أن يشاركها سريرها، فيحاول النوم فوق كرسي مريح، غير أنه لا يجد موضعا يمنح يديه أى شىء مريح تفعله.

بالتأكيد، يعد - فيلم - الشئ، أكثر استخداما مستقيضا لموتيفة اليد. الشئ لا جنسى. وهو كمصدر للإزعاج (يزعج الرادار، كلاب، نضد جيجر، الجماعة الإنسانية، اتصال الراديو) فإن ذكره ضمنا فى ثانيا حوار الفيلم يمكن تشبيهه بالمرأة الجذابة (رغم إنه على خلاف، مثلا شوجر بوس أوشيا أو مولد أغنية

الحلوة سوانسون، يستخدم غسل بحلاوة مفرطة فقط قطعم). فالشيء هو رجل متهم وهو أيضا امرأة ساخرة. وهذا معكوس في يد الشيء، التي تأخذ شكل، ولكنها ليست بالفعل، يد: فهو عضو تناسلي، منى ذكرى، في شكل يد. ولا يتناسل الشيء بنفسه أسلوب الرجل الحقيقي، إنه يتناسل، بالانتهاك المباشر حسب الفرض الإنجيلي، عن نثر منيه / بذوره. لكن، من ثم مرة أخرى، لو أن الشيء يقلد المداعبة بين الكابتن وامرأته، فإن تلك المداعبة تقلد على نحو متساو الشيء. فهو يسمح لها أن تقيد يديه خلف ظهره، متنبأ بالفقد اللاحق ليد/منى الشيء. لكن الكابتن لم يفقد فعليا استخدام يده: فهو يتظاهر بأنه مربوط سرا، لعبة يلعبها كجزء من المداعبة. الشيء، في النهاية، خضار (جذرة مثقفة - بالنكماش العقل!)، ويقوم الكابتن بتدميره باكتشاف قصوره - إنه يدمره بدائرة كهربائية، بيانا بالمبدأ الجنسي الذي تحداه الشيء. لقد انتهت بالفعل من ذكر بعض من الرموز الهامة أو أصول التوازن التي يضمنها هوكس في أفلامه الخاصة. دعنا الآن نتأمل عدیدا من الرموز والأصول الأخرى.

على سبيل المثال هناك في - فيلم - السادة يفضلون الشقراوات مبدأ أساسي للإحلال: فـ"الماس" يقرأ "عضو الذكر" وأيضاً "تهد". عدد لا حصر له من صور، وخطوط، وإيماءات، ومواقف داخل الفيلم تتحمل هذا الأزواج الثنائي الفاحش. فمثلاً، عبارات مثل "ألم تلاحظي، لقد كان جيبه منتفخاً"، وهذا ما يشعرني بالدفء داخلي"، "لا يمكن أن يكون كبيراً هكذا"، يبدو أنه يستحق شراب من الويسكي بالصودا في كأس طويل حوله"، "أحب أن أجد مواضع جديدة لارتداء ماسات". كل ذلك بعض من أكثر التوريات فحشاً في أفلام هوكس. وهناك مكملات لها أيضاً: على سبيل المثال، "ستصاب هي بالغثيان إذا ركبت من الخلف"، "هو الرجل الوحيد الذي يحمل رقم ٤ في الفريق" والرائعة "أنت نصف حلو ونصف حمضي" وللكلام داخل الأغنية "... الزمن يمر والشباب يولي، ولا يمكنك أن تقوم ما اعوج منك" ثم، أيضاً، الأغنية التي تبدأ بـ "عندما يتواصل الحب خطأ، فلا شيء يسير مستقيماً" كل ذلك يقرأ كارتجالات أدبية من الكتالوج الكامل لموتيفات هوكس الجنسية: "يفر الرجل.. وكبريت ما يولع.. نحل لا يطن.. سمك لا يعض".

يمد - فيلم - أرض الفراعنة من الرمز الرئيسى لفيلم السادة يفضلون الشقراوات. فالأهرام هى "الصخور الأخيرة التى لا تفقد هيئتها" وهى تتحمل القراءة الجنسية الثنائية للماس: هجاء نهدي جوان كوليزر تسخر من الوسيلة التى تستخدمها فى جذب الرجال. لكنها أيضا تسامى/ تنكر/ تهجو جنسية فرعون: فهرمه يشبه برونطور كارى جرانت.

يبدو الهرم فى أرض الفراعنة، فى الحقيقة، أكثر رمز مستفيض عند هوكس. إذا كان بعض من مديرى التنفيذ لإخوان وارنر قد استهوا المشروع بفكرة أن "أرض الفراعنة" يمكن أن تستدعى إلى ذهن "روسيا" (أنتج الفيلم بعد موت ستالين مباشرة)، فإنه من الواضح لى أن هوكس كان مسئلها بمعاادل مختلف: أن "أرض الفراعنة" تقرأ "أرض المغول".

فكما يوضح حوار الفيلم، فقد صمم الهرم كى يكون كاملا وعلى نحو رمزى واحد فوق سطحه. فى النهاية، لابد أن يخدم وظيفته الدينية الشعبية، يجب أن يلهم الجماهير كأيقونة للبساطة والنقاء. لكن ذلك هو الجانب الآخر لوظيفته الخفية. فدين الدولة يدعم نظاما للعبودية الذى يمكن النخبة، وعلى قمتها رجل واحد، من تراكم الثروة والسلطة. الهرم إذن بناء أثرى لذلك الرجل وضمانة له للاحتفاظ بالثروة إلى الأبد.

بطل أرض الفراعنة هو المهندس المعمارى الذى يصمم الهرم بإحكام ويحافظ على بنيته الهندسية، رغم شكه فى عقيدة الفرعون، خداعه المتزايد، وتوقعه بأنه سيدفن داخل الهرم، لا يتغنى به الشعراء، سيموت سره معه، عندما يموت الفرعون وتعلق عليه الغرفة الرئيسية.

يعتبر المهندس المعمارى هو التمثيل المجازى الكامل عن هوكس نفسه كصانع للأفلام. ويخدم الهرم كرمز تام لأرض الفراعنة ذاتها (أمل فقط عند القول بذلك، إنه عند فتح الحجرة السرية للفيلم، أن أتجنب لعنة المومياء). التأمل - الذاتى

الذى نسبته لأرض الفراعنة هو التطور النهائي لمفهوم يمكن العثور عليه فى أفلام هوكس منذ بداية عمله.

أمر أساسى لـ ذو الندبة، مثلا هو بالتأكيد من أجل "حرب بين عصابات قديمة وأخرى جديدة" وعلينا أن نفهمه كـ "حرب بين أساليب قديمة وأخرى جديدة فى صنع الأفلام". تصور افتتاحية الفيلم، إحدى تمثلات تجمع العصابة القديمة، فيما يمكن اعتباره سخرية من أسلوب الفيلم - الصامت الألمانى، بإضاءته التعبيرية، حركات الكاميرا البعيدة، وصمت واقعى. يتحول الأسلوب إلى أسلوب هوكسى أسرع، أكثر عنفا، زاخرا بالكلام، يمكن مقارنته ربما بمدفع رشاش، فيحدث الأساس التكنولوجى للعصابات الحديثة عندما يترأسها تونى. إنه من الصعب تجنب صورة هوكس نفسه، شاب، طموح، راهن ببلده، صانعا امتيازه الخاص. ويمثل - فيلم - يجب أو لا يجب to have or to have not الحرب بين الفرنسيين الأحرار والفاشيست كحرب بين أسلوب العصابات القديم والآخر الجديد. علامة × الشهيرة فى "ذو الندبة" تظهر مرة أخرى فى هذا الفيلم: عندما يظهر الفاشيست فى اللقطة ببنادقهم الرشاشة، تحدد مروحة سقف السقف بعلامة × الضخمة وقد اتخذت شكلا مظلالا. فى العقد المتخلل بين فترتين، تحولت هوية هوكس من "جديد" إلى قديم.

فى بعض من أفلامه، خاصة تلك التى أنتجت لحساب صامويل جولدوين، سيحس المرء على نحو مميز مواجهة هوكس لجهاز الاستديو الذى ينكر عليه التعبير المباشر. لكن، فى مشاهدة، قل، باربارى كوست، فنحن نصيب وترا حساسا لأن من أجل "باربارى كوست" نقرأ "هوليوود" وتفتح كل أبواب السينما. الصدام بين جويل مكربيا Joel McCrea (الشاعر الراغب فى إقامة اتزان بين المثالية والكليية - الاستهزاء والسخرية من الحياة - م - وسيد الاستخدام الساخر للغة الذى يقصد دائما "الجانب السفلى (الجنسى - م -) من تعبيراته). وبين إدوارد - جى روبنسون Edward G. Robinson (قطب من أقطاب المال والصناعة والذى

يعتقد أن بإمكانه مطاردة كاليفورنيا بماله الملوث، والمشهود له بكفاءة ملحوظة في استخدام وفهم اللغة، وجولدوينز ميته البارزة - نسبة إلى جولدوين أحد إخوان شركة مترو الضخمة - م -) اتخذ الصدام وشكل محنة لهوكس عندما عمل لحساب جولدوين. يحقق الفيلم أغراضه بتدمير سرده الخاص وذلك كمن يصير هجاء مقتطعا من الحكمة الهوليودية المقبولة في كيفية صنع فيلم جيد. فبعض الخطوط تبدو غير مبررة تماما، دون باعث مقبول إلا المراهنة على الاستديو وإسعاد جمهور "خلفى" فى أى مكان يعرض فيه الفيلم. إننى أفكر - بشكل خاص - فى عبارة روبنسون عندما يقدم لهوكنز مشروباً فى محاولته المشنومة للإغراء: نحن نسمى هذا المشروب محار البرارى^(١).

فى فيلم قم يا عزيزى Birnging up Baby توجد تفرقة جذرية بين المستويات الحرفية والمجازية، بحجة أن الشخصيات هى براء من ازدواجية كلامها وأفعالها. فهم كالأطفال. وبعد - فيلم - الخداع أو شنون قرر Mankey Business الذى يعيد جرانت إلى مرحلة ما قبل مراهقته، نتيجة فعلية لـ Birnging up Baby وقد استعاد طفولته، يؤدى جرانت عروض الـ backflip الخاصة بالأيام الخوالى، رقصات جنجر روجرز، ويعود هوكس إلى أسلوب Birnging up Baby. حيث تنتج الكوميديا فى Birnging up Baby من بصيرتنا خاصة لجهل جرانت. (وطبعاً، تنتج أيضاً من فكرة جزئياً إنه كارى جرانت يؤدى دور نفسه بطريقة جنسية غير ملقنة).

على العكس من ذلك - فى فيلم - "فتاته، فرايدى" فجرانت مدرك، وبوعى يستغل مثل هذا الازدواج، ويقوم هو وروز لاندروسل باقتسام لغة. بل على الأحرى، إنهما يفتسمان إدراك لغة تمكنهما من الاتصال بطريقة لا مباشرة، يفتسمان ما يمكن كل منهما من الوصول إلى المعانى الخفية والأفكار المستغلقة على الفهم. اقتسام تلك المعرفة هو ما يوحد العالم الهوكسى الشهير عن المحترفين.

(١) Prairie - oyster مشروب مكون من بيضة نيئة وصلصة حريفة - م -.

وينبع هذا بوضوح من أفلام هوكس تلك حيث ملامح مناظر اللغة تدريساً أو تلقيناً، مثلما هو الحال في الملائكة فقط لها أجنحة وريو برافو. واستكمالاً لمناظر التدريس هذه، هناك أيضاً اختبارات السيطرة للخطاب اللامباشر، ممثل من قبل السؤال التكرار لوالتر برينان في - فيلم - To have and have not: "هل سبق وأن لدغتك نحلة ميتة؟" في - فيلم - كرة النار تقوم باربارا ستانويك بتعليم جارى كوبر اللغة العامية ذات الشتائم، تلك اللغة المعبر عنها بالجنس. تفعل هذه الدروس فعلها كدروس للمشاهد أيضاً، قابلية حرفية لتفسير علامات مزدوجة مفضلة عند هوكس ذاته، كذلك رقم موسيقى حسي حيث تستخدم جين كروبا عيدان كبريت في النقر حتى، عند الذروة، تشتعل العيدان: (أذكر الوسيلة التي تفسر بها حرفياً الموتيفة البصرية للخطوط المتوازية الرأسية التي تتكرر في كل أفلام هيتشكوك أو الطريقة التي يفسر بها مارنى حرفياً استخدام شخصياته للون الأحمر). أرى أيضاً في كرة النار إصراره العنيد على أن يفسر ما يفضل أن يدعه مفتوحاً حسب تصور المشاهد، لهجة الازدراء تلك يبدو هوكس دائماً ما يعزفها في أعماله لحساب جولدوين.

بالنسبة لهوكس، يعتبر همفري بوجارت هو التجسيد للشخصية التي تعي ما يعنيه المتكلمون من علامات وإشارات لها جوانبها السفلية سواء أحبوا ذلك أم لا. وهكذا فإن تبادل بوجارت مع باكال هما طرفي نقيض لتبادل جرانت - هيبورن في Birnging up Baby^(١).

(١) بوجارت وبكال هما اللذين ألقيا هذه المزحة أنت تعرف كيف تصفر، أليس كذلك، ستيف؟ عليك فقط أن تضم شفتيك معا و... تنفخ ثم في مناهة هذه المزح لهذا القبال الشهير الذي يحدد ملامح هذه الخطوط أنا أحب الجواد الذي يركب من الخلف وأن الأمر يتوقف على الراكب فوق السرج. في أفلام هوكس التي تعتمد فيها على شخصيات بارعة في الخطاب اللامباشر، ليس هناك إمكانيات ولا ضروريات لها في فيلم Birnging up Baby

وتتوازي جهود روسلاند روسيل لتحرير نفسها من جرانت فى فتاته، فرايدى مع جهود جرانت لتحرير نفسه من هيبورن فى Birnging up Baby فيما عدا أن هيبورن لا تخدع جرانت بنفس الطريقة التى يخدع بها جرانت روسيل (أو الطريقة التى يخدع بها بارى مور لومبارد فى - فيلم - القرن العشرين).

يتخذ الخداع أهمية خاصة فى - فيلم - النوم الكبير. فبوجارت، كمخبر خاص، يتكلم ويتصرف من أجل تقديم دلائل كاشفة. لكن لبوجارت عدوا، إيدى مارس، الذى يحرك الأحداث من الخلف، ناسجا شواهد مضللة. لذا فالصراع بين بوجارت ومارس متضمنا تماما فى صراع بوجارت لإدراك طبيعة باكال والنفاذ عبر علاقة لها مصداقية معها، يترك مارس طابعه على باكال، ويحتاج بوجارت إلى تمييز معناه. وتصير المراوغة الجنسية بين بوجارت وبكال الجانب الآخر لجهد بوجارت فى النفاذ عبر آلية الخداع التى يتكتم مارس معناه. بمعنى ما، فبوجارت بفاعليته كثرى خاص، هو بديل عنا: فى مهمته لفهم وتفسير علامات الازدواجية، الأكثر أهمية من بينها والأكثر إرباكا هو غموض، لورين باكال. كما يعد إيدى مارس هو التمثيلى لهوكس: عمله هو عرض شواهد تغريبا بأخذها على نحو مباشر، لكنها إذا أخذت مباشرة، تعتبر مضللة.

فى Birnging up Baby، لا يعد الإدراك هو الهدف الحقيقى، فإمكانية الخداع غير موجودة، والنتيجة الحتمية لتيمة هوكس فى التعمية تحدث فقط تأثيرا كوميديا، ويعد تعامى جرانت مظهرا لمفهوم كوميدى تمنعه من فاعليات تنسيق لحظة "الهيام حبا" التى تبدو فى المشهد. (ما تفعله هيبورن لجرانت، ما تفعله مارلين لجرف تومى نونان فى السادة يفضلون الشقراوات: اقترابها الخفى هو أمر كاف كى يمثلهم جميعا ولكن صريعا).

ثيمة رئيسية أخرى لهوكس يمسيها أيضا بالكاد فى Birnging up Baby: قوة الماضى فى السيطرة على: هنا والآن. جرانت، عذرى، ليس له ماض. "عبء عائلى من أى نوع" يربك له اشتباكه الحالى مع هيبورن (فليس ممكنا حتى

أن يوقع بينها وبين السيدة سوالو). على العكس، فإن جرانت في الملائكة فقط لها أجنحة.. يحظى بعلاقة بجين آرثر وهو المطارد بعلاقة ماضية مع ريتا هيوارث. ينعكس هذا التناقض في الاختلاف الرئيسى للبنية الصياغية بين أفلام لهوكس يؤكد أو لا يؤكد فيها على الذاكرة والماضى. ففي Birnging up Baby على سبيل المثال، ينتفع بالكاد من التكرار المنتظم، التنوع الدال لطرق تنظيم عمل الكاميرا، التى تنظم بطريقة غاية الأهمية فى الملائكة فقط لها أجنحة. النوم الكبير، فيلم آخر يعتمد بكثافة على تيمة فعلية - و - بناء متنوع لأوضاع الكاميرا، فالتكرار، مثلا، للتكوين الثلاثى بباب إيدي مارس كرأس مثلث يمكن أن يفهم كتنبؤ شكلى لنهاية الفيلم العنيفة، وفى نفس الوقت اعترافا شكليا بحضور مارس، الذى لم تعيه قوة بوجارت بعد، وهو بدوره ما يعد تعبيراً عن دور هوكس كمبدع للفيلم.

Birnging up Baby هو فيلم هوكس حيث شخصياته لا تستخدم علامات signs بالطريقة التى يفعلها هوكس، فيما بين مستويات الفيلم الحرفية والمجازية، هناك، كما لو أن هناك عائق وعى. المستويان متوازنان لكن منفصلين.

"فتاته، فرايدى" هو نوع مختلف من سينما هوكس: فمستواه الحرفى والمجازى متعادلان لكنهما متداخلان على نحو تام. جرانت وروسيل مخطوبان فى سبيل التأكيد على القراءة المهيمنة لنفس هذا السبيل، الذى يقدمه هوكس مستقيماً، رغم أنه يتمثل مجازياً، بحديثات جنسية.

النوم الكبير يأخذ فتاته، فرايدى إلى مدى أبعد مطورا من مجازيته إلى حد انعكاس صورة - الذات، لكن بدون التخلص من التوازن بين التمثيل المجازى والمباشر.

باربارى كوست Barbary coast فيلم لهوكس حيث ينهى التوازن. حيث يسيطر المستوى المجازى ويخون (باستفزاز!) المستوى الحرفى. فالفيلم مرآة لصورة ذاته، ولا يفسر إلى حد كبير تشخيص سرده الخاص. فى أرض الفراعنة،

بالفعل، صارت هذه السيطرة مطلقة: فهوكس يحل نفسه تماما من السرد الحرفي، ويستغلق الفيلم تماما أمام جمهوره.

أثناء العمل في أرض الفراعنة، تكلم عنه هوكس كأكثر أفلامه طموحا، وأنه الفيلم الذى يؤلف فيه بين كل ثيماته وحرفياته ورأى الخاص أن ذلك الفشل التجارى الإجمالى لهذا الفيلم، الذى أربك هوكس حتى نهاية حياته، قد ترسب كإزيمة فى عمله كمخرج أفلام هوكس اللاحقة، الرائعة فى أسلوبها، تبدو أقل طموحا، كما لو أن مبدعها قد فقد حسه المتفرد والدال. ومما يبعث على السخرية، أن ذلك قد حدث، بالضبط فى نفس لحظة اكتشافه أو إعادة اكتشافه النقدى فى فرنسا وبالتالي (تقريبا على نحو منفرد بفضل الجهود المتواصلة لاندرو ساريس فى الولايات المتحدة) فالمقابلات والظهور العام التى يبدو أنها قد أكدت عجز الوعى - الذاتى والطموح - لدى هوكس قد تحددت بتلك الفترة أو قريبا منها.

فى أفلامه الأخيرة، يبدو الأمر كما لو أن هوكس قد صار متحررا من أوهام مشروعه الخاص، الذى حافظ عليه بأمانة تقريبا لمدة خمسين عاما، ويعتبره فقط "بحثا عن الدورادو". تتكرر القراءة المجازية لريو لابو الإمكانية لمعنى الفيلم. فمغزاه الذى هو إخراج هوكس قد بدا هاما له فقط لأنه قد ظل مشتبكا فى حرب. لكن الآن الحرب قد انتهت.

الفصل العاشر

أن تعد وأن لا تعد فيلما عن رواية

إرسنت هيمينجواي وأنا صديقان حميمان... قلت له "أستطيع أن أصنع فيلما من أسوأ قصة لديك" قال، "ما هي أسوأ قصة عندي؟" قلت: لماذا، تلك القطعة الملعونة من النفاية المسماة

Tohave and havenot^(١)

هوارد هوكس

يصف هذا المقطع بعضا من الطرق التي لم يستطع - فيلم - هوكس Tohave and havenot (أخوان وارنر، ١٩٤٤)، وبعضا من الطرق التي تمكن فيها الفيلم أن يأخذها في الاعتبار عند معالجته لرواية هيمينجواي. إنه يحلل بعض الاعتبارات الهامة حيث يختلف الفيلم فيها في الرؤية والموقف عن الرواية، ويتضمن بالفعل نقدا لها. كما إنه يتضمن بعضا من الملاحظات العامة عن أفلام هوكس.

لقد أكد روبن هوود أن هوكس قد غش في بيانه بأنه يستطيع صنع فيلم من أسوأ رواية لهيمينجواي. "فيلمه بدون حس واقعي هو نسخة من الرواية. العشرة دقائق الأولى فحسب، تلك المناظر التي تشتمل على السيد جونسون صياد

(١) هوارد هوكس (كما تحدث إلى ستيفن فوللر) هيمينجواي، فولكنر، جيبيل والدوق وأنا - كراو دادى (تاريخ غير معلوم).

الحيوانات الضخمة المزعوم - وتشتمل بعضا من أمور أكثر مما فى الأصل^(١). رغم أن هذا التأكيد لا يجب قبوله بسهولة، إلا أن من الأهمية بمكان تفهم حججته.

أما بالنسبة للعلاقة الغرامية بين بوجارت - باكال فى صميم فيلم هوكس Tohave and havenot فقد أخذت بصرامة من العلاقة بين هارى مورجان ومارى بروننج كما يقدمها هيمنجواى. على المستوى الفيزيقي، تعد بطلة هيمنجواى القوية، المومس السابقة فى مرحلة منتصف العمر مختلفة عن الشابة المسافرة عبر العالم والتي يصير بوجارت على تسميتها "سليم" (كما تصر هى على تسميته "ستيف"، رغم أن اسمه هارى). فى الرواية، هارى ومارى متزوجان ولهما أطفال، لذا يعد الحفاظ على بيتهما المشترك أمرا ضروريا لكل ما يحفز هارى. فإلقاء الضوء الساطع بشكل أساسى داخل الفيلم على العلاقة الغرامية (والتي تعكس باستقزاز العلاقة الغرامية الحقيقية بين همفري بوجارى ولورين باكال، اللذين وقعا فى الحب أثناء العمل) هو أمر غير موجود حقيقة بالرواية على الإطلاق. وقد أشار هوكس إلى أن الفيلم يروى كيف أن هارى ومارى بالرواية قد تقابلا وتحابا، لكن يبدو أن ذلك يحمل دعاية سخيفة^(٢).

ومن ثم، كما يشير أيضا، هوود فإن ثيمة الالتزام تجاه مناهضة الفاشية، التى تتشابه على نحو معقد داخل الفيلم مع قصته الغرامية هى دون شك أكثر تأثيرا من قبل فيلم النوع لآخوان وارنر السابق كازابلانكا عنه فى رواية هيمنجواى. فعلى سبيل المثال، فإن الوطنيين الفرنسيين، السيد والسيدة دى بروساك اللذين يعبر بهما بوجارت المارتينيك، وقائد المقاومة البطولية اللذين يأملان فى تحريرهم من جزيرة الشيطان يبدو كل ذلك، مشتق بشكل أساسى من كازابلانكا. كما لا يوجد شيء فى الرواية متعلق بكريكييت (هوجى كرمايكل) الذى يبدو دوره بكل وضوح مشتقا من سام العاشق فى كازابلانكا، رغم أن كريكييت ذو جذور هوكسية.

(١) روبن هوود أن (تكتب) وأن لا (تخرج) فيلم كومينت العدد ٩ - مايو - يونيو ١٩٧٣.

(٢) روبن هوود - المصدر السابق.

ربما يعد التركيز العاطفي وحدثه هو الاختلاف الأكثر أهمية بين الرواية والفيلم فى Tohave and havenot هى فى النهاية رواية همنجواى التى أدت بـ ف. سكوت فيتزجيرالد إلى الاستعانة بدويستوفسكى لوصف الكثافة غير المحرفة للكتابة. بينما فيلم هوكس ليس إلا تراجيديا. وقد أفعم بالشكل الأنقى للجاذبية السينمائية لكل من بوجارت - باكال، فإنه يعد واحدا من أكثر أفلام هوكس تساهلا وقابلة للسرور، رغم بنيته الدرامية المنجزة بحرص بالغ. وليس هناك تناقض عاطفى أروع من النهاية تلك لفيلم هوكس (رحيل باكال المرح ذات الدفقات، جرجرة قدمى والتر برينان، ولقطة النهاية للموسيقين العازفين) وكورس النحيب لترمل مارى الذى يختم الرواية.

من جهة أخرى، هناك صلات كثيرة بين الرواية والفيلم، رغم أن بعضها يوضح أن كليهما يركز بشكل أساسى على مواقف مختلفة.

آثار محايدة فى مسألة الإعداد:

سيكتشف مشاهد محب للرواية تفاصيل لا حصر لها اشتقها الفيلم من مصدره الأدبى. وفى حالات كثيرة، تبدو هذه التفاصيل بلا دلالة خاصة سوى إنها حيل فى مسألة الإعداد، فمثلا، قارب هارى فى الرواية وفى الفيلم هو كوين كونسن التابع لكيتى ويست. عندما يجرح دى بروساك فى الفيلم، فإنه يصاب فى الذراع الأيمن، تماما كما يجرح هارى فى الذراع الأيمن فى الكتاب. تتواءم سطور من حوار الرواية عبر الفيلم (على سبيل المثال، تشبيهه إيدى بلعبة ورق). رئيس الجستابو، السيد رينارد (للتذكير، مثل النور دان سيمور) هو شخصية تنطبق على "بيليز" وهو اسم لشخصية ثانوية هامة فى الرواية.

حدث منقول بكامله من رواية لفيلم:

كما يدلل روبن هود، فالجزء الأول الافتتاحي بكامله من الفيلم - تلك المناظر المتضمنة لرجل الأعمال الأمريكي الثرى السيد جونسون، الذى يدفع لبوجارت ليحمله على ظهر المركب كوين كونسن وذلك حتى يعيش فى وهم كونه صياد حيوانات كبيرة - هو جزء أخذ على نحو ملحوظ من الرواية. فيقدم هوكس بروعة سردا شبه تسجيلي لعملية الصيد فى خضم البحر. كما أن مشهد الأحداث ورد الفعل هما تقريبا سطر وراء سطر.. يعودان إلى صفحات كاملة من الرواية، كذا تشخيص متبدل الحس، ذى الروح الوضيعة، رجل الأعمال الأمريكى الخنزير يتم استعادته.

ومع ذلك فتجدر الإشارة إلى أن، رغم أن كل البكرة الأولى تبدو منقولة بكاملها عن الرواية، فإن المشهد يستدعى مستوى مركبا من القراءة فى الفيلم هو واضح فى الرواية، لأن هوكس قد اتخذ فى علاقته برؤساء الاستديو موقفا ليس مختلفا فى جملته عن علاقة بوجارت بالسيد جونسون، حيث نادرا ما كان هيمنجواى، أو إطلاقا معتمدا على الدعم المالى من شخصيات مثل جونسون. إننى أقرأ الوصف الجيد للفيلم للسيد جونسون كتعبير عن غربة هوكس عن هوليوود حيث عمل هناك. (يعتبر Tohave and havenot عملاقا، أما النوم الكبير فهو أكثر مهانة فى إشارته لهوليوود).

شخصية هارى مورجان:

تقتسم شخصية بوجارت و هارى مورجان لهيمنجواى سمة أساسية: احتمالية عنف فظيع، فلحظة إخلاء بوجارت لتوتره المكبوت بإشارة إطلاقه بندقيته من خلال درج مكتبه، فيقتل أحد رجال رينارد، تتطابق فعليا مع نفس اللحظة

بالرواية عندما يفتح مورجان عند هيمينجواي النار على مجموعة ثوار يحملهم بشكل غير قانوني على ظهر مركبه. واللحظة التي يصفع فيها بوجارت صديقه السكر ايدى (والتر برينان) هي بمثابة صدمة في عنفها. (مورجان - فى - الرواية، وقد خشى إنه سيفقد راتبه الشهري لو أن ايدى قد نطق، يفكر بجديّة فى قتل صديقه). لابد من أن نكون على ثقة إنه، رغم أن صور العنف فى الرواية والفيلم هما بمعنى ما متطابقة، إلا أن معانيها مختلفة.

يؤكد عنف بوجارت التزامه بالحب والعدالة، ذلك الالتزام الذى سيتأتى له الاعتراف به فى سياق الفيلم. وهكذا يطلق العنف على بلطجية النازى، أو تظاهر بالعنف من أجل حماية هؤلاء الذين يحبهم (يصفع ايدى بقوة من أجل إيقافه عن أذى نفسه عندما يظل واقفا على ظهر المركب أثناء مرور الدورية) لكن العنف الذى يسيطر على الرواية هو عاطفيا أكثر إشكالية من ذلك بكثير خاصة بتحميله على شخصية هارى مورجان. وقد انقسم نقاد الأدب فى تفسير مغزى عنف مورجان. فكارلوس بيكر، على سبيل المثال، مؤيدا أن مورجان، وقد منح الاعتماد على النفس، السيطرة على النفس، الإدراك النفسى، هو البطل الحقيقى الأول عند هيمينجواي، زاعما بأن أفعاله العنيفة هي أخلاقيا تلبية لاحتياجاته الإنسانية (فهو يحتاج المال لحماية عائلته)^(١). أما جيرى برينير فهو يعتبر مورجان رجلا مشتتا ذا ثقافة واقعية، شخصية بطولية تراجيديا مصابة بميلها للعنف^(٢). لكن الرأى الشائع عبر عنه إدموند ويلسون بطريقة أكثر لزوجة: فمورجان هو مزيج من بنش متصلب الرأس وبوب أى البحار - قرصان البحر، بلطجى شرس، الذى يمكن أن نفهم فزعه، ولكننا لا نستطيع أن نشفق عليه.

(١) كارلوس بيكر، هيمينجواي: الكاتب كفنان (مطبوعات جامعة برنستون ١٩٦٣).

(٢) جيرى برينير Tohave and havenot كتراجيديا كلاسيكية من كتاب هيمينجواي فى عصرنا -

ريشارد أسترو وجاكسون بينسون (محررين) كور فالس: مطبوعات جامعة ولاية أوريجون ١٩٧٤.

قصة الحب: The romance

رغم أن إحياء هوكس بأن قصة حب بوجارت - باكال هي ببساطة مرحلة مبكرة من علاقة هارى - مارى فى الرواية، فربما يعد ذلك بمثابة دعابة، إلا أن العلاقتين متشابهتان فى كونهما فى النهاية انتصارين محدودين للحب Eros. وكما يشير ريتشارد هوفى، "مارى وهارى هما الثنائى الوحيد فى كل أعمال هيمنجواى اللذان يجدان سعادة فى زواج ناجح"^(١). يعد فيلم To have and have not هو التمثيل الأكثر مرحا عند هوكس لعلاقة الشبق الجنى بين رجل وامرأة. كما أن الشبق الجنى قد مثل بإيجابية فريدة عند هيمنجواى، رغم أن المؤلف حتى هنا يلمح إلى أن الحب بين الرجل والمرأة ليس كافيا. (مرة أخرى، يعد - فيلم - النوم الكبير أكثر قتامة من To have and have not حيث لا يوجد المخادع إيدى مارس دى الحظوة عند باكال).

تصميم حبكة Plot design

عندما كان هيمنجواى يكتب روايته To have and have not اشتعلت الحرب الأهلية فى أسبانيا. وعلى عجل أكمل هيمنجواى الرواية بإضافة حكاية ثالثة إلى حكايتى هارى مورجان الذى كان قد انتهى منهما بالفعل، حكاية أكثر طولا، وهى تتبع شخصية هارى إلى نهايتها المأساوية. هذه الحكاية الثالثة تضمنت مركبا من حيكات ثانوية التى، ضمن أمور أخرى، أبرزت الفرق بين العلاقة الشبقية المتحققة بين هارى ومارى والعلاقات غير المتحققة لعدد من الشخصيات الأخرى، والأكثر بروزا منها علاقة المؤلف الفاشل ريتشارد جوردون وزوجته. (هذه الحبكة الثانوية التخطيطية مسئولة عن ذلك التقدير المتهافت الذى استقبلت به الرواية بشكل عام).

(١) ريتشارد هوفى، همنجواى: المنطقة الدفينة (سبائل: مطبوعات جامعة واشنطن ١٩٦٨).

طالما أن السيد والسيدة دي بروساك متميزان عن السيد والسيدة جوردون (و - كما تم الإحياء بذلك فهما يخونان تأثير كازابلانكا)، ويخدمان كتناقض يقارن مع الثنائي الرئيسي بوجارت وباكال من قبل فضيلة سيدة افتقاد البصيرة والكياسة والسيد ذي الضعف والغباوة. ومع ذلك، فإن ضعفه، ليس كضعف ريتشارد جوردون، مطلقا. وهكذا، فلديه القوة لإدراك وتوضيح حقيقة أساسية حول شخصية بوجارت: أن "الخيانة بثمان" ليست إمكانية بالنسبة له. وإعلانه هذا، يلعب دورا هاما في مسألة عودة الإدراك - الذاتي لبوجارت، ويفوز باحترام بوجارت.

فكرة رئيسية Theme

تعد الرسالة هي المركز البلاغي لرواية هيمنجواي التي ينتم بها هنري مورجان وهو على شفا الموت: ليس لإنسان يقف وحده فرصة للنجاة في هذا العالم. ويمكن النظر أيضا إلى الفيلم على أنه يتضمن بلاغيا فكرة يمكن التعبير عنها في كلمات شبيهة. لقد اتخذ فيلم هوكس - Tohave and havenot قالب ما كان يسمى في النثر Pros الهوليوودي في عصره بـ "قصة التحول - المتأخر": فقد تأتي لبوجارت إدراك الحاجة لكسر تخوم العزلة، وينتهي الفيلم بارتباط ثلاث شخصيات (ستيف، سليم وإيدي) الذين أقروا بهذا المبدأ وعاهدوا أنفسهم بذلك والكفاح ضد الفاشية. كلمات احتضار هاري مورجان لهيمنجواي التي تقدر الوعي تجاه ما استمر يعاني منه طوال حياته، تشكل همزة للجدل النقدي. هل تعكس تحولا مقنعا؟ لو أن ذلك صحيحا، ما هي الطبيعة الدقيقة لذلك التحول؟ هل تعكس الرسالة وعيا اجتماعيا جديدا نما عند هيمنجواي بعد سنوات من النقد من قبل اليسار؟ أم إنه يعكس فقط وعيا معمما بأهمية الحب؟

في الفيلم، كما تمت الإشارة إلى ذلك بالفعل، تعتبر قيمة الالتزام شديدة الوضوح ولها بعد رومانسي وبعد سياسي. وفكرة أن إنسان يقف وحيدا ليس له فرصة للنجاة هي المقدمة الهامة لكل من حبكة الفيلم السياسية وحبكتها الرومانسية.

فعلى كلا المستويين، فى سياق الفيلم، يصير على شخصية بوجارت أن تعلن التزامها. فهو إنسان يتصرف كما لو أن لديه اكتفاء - ذاتيا ولكن يتأتى له أخيرا أن يدرك الروابط التى تصله بامرأة، برجل الذى هو أيضا طفل، وأيضا يربطه بباعث. وكما يصور الفيلم، يقع على عاتق الوطنين قيادة بوجارت لإدراك وإعلان التزامه تجاه باعثهم وهو ما يتضافر أليا مع تطور علاقة بوجارت - باكال. فرينشى (مارسيل داليو، معشوق من - فيلم - الوهم الكبير وقواعد اللعبة) والصديق الأقرب لبوجارت فى المقاومة، وكريكيت - الذى يشتق هو الآخر من الرواية - يلعبان دورا مكملا فى هذه العملية المزدوجة. فقد حال فرينشى على نحو متواصل دون بوجارت وباكال بتذكيرهما بالموقف السياسى الملح. كما أخذ كريكيت يوجههما تجاه ارتباطهما العاطفى بينما كان يعمل فى أغنية قام بتلحينها لباكال كى تغنيها لبوجارت، التى يطلق عليها "كم نعرف قليلا". ارتباط بوجارت وباكال ما مآكان ليحدث إلا عندما باركه فرينشى وكريكيت: فالموسيقى وروح الحرية، فى تحالف خفى، تضافرتا لتعليم بوجارت درسا مزدوجا عن نفسه.

يأتى تحول هارى مورجان، فى الرواية، متأخرا للغاية. فليس لديه فرصة كى يوجه فهمه الذى ناله بصعوبة إلى فعل ذات معنى ولا أن يوصل هذا الفهم إلى زوجته، التى تبقى فاقدة للنطق عند احتضاره. حقا، فقد تآتى إليه فهمه وهو فى حالة عزلة تامة، ويموت دون توصيله إلى أى أحد آخر، وكلمات الاحتضار قد سادها اللبس بفعل احتياجه المهلوس. بعائلة أو بدون عائلة، هارى إنسان وحيد، ويؤكد موته ذلك، فى الحقيقة، ليس له فرصة للنجاة إطلاقا فى عالم هيمنجواى. فى الفيلم، رغم ذلك، بوجارت ليس، ولا أحد بالفعل، وحيدا. فعل اكتفائه - الذاتى هو بدقة فعل، ولن يتأتى له أن يسقط هذا الفعل على ذاته، لكنه سيكون عليه أن يفعل ذلك عن طريق الجهود الموحدة لجماعة داخل المجتمع بشكل عام، أصدقاء يعلمونه من هو بالفعل.

ربما تعد Tohave and havenot أكثر من أى رواية أخرى لهيمنجواى، تجربة فى الصوت السردى. فالجزء ١ يروى عن طريق هارى مورجان، ويكون الجزء ٢ عن طريق الشخص الثالث. فى الجزء الطويل ٣، تمر وجهة نظر السرد بتحويلات عديدة: تعليق الشخص - الأول - من قبل شخصية ثانوية، تعليق الشخص - الأول - بواسطة هارى فى شخص ثالث، امتزج شخص ثالث بتيار وعى هارى، سرد من قبل زوجة ريتشارد جوردون، شخص ثالث، تيار وعى مارى مورجان.

لو تغاضينا عن النقاش المتوقع حدوثه، فيمكننا تقييم فيلم هوكس بطريقته الخاصة كفيلم تجريبي فى تكنيك سرده تجربة مثل الرواية. تتبثق تجربته هيمنجواى أساسا من رغبة منح مادة محسوسة للسخرية من وحدة (عزلة) مورجان. أما تجربته الفيلم فهي تتبثق أساسا من سعى هوكس فى تفصل العملية التى فيها تعرض الاكتفاء - الذاتى لبوجارت ثم انهياره.

خطة واحدة محددة يستخدمها هوكس إلى النهاية هي إشارته المتكررة لمشهد ناتج بعد مشهد مع لقطة رد الفعل، ففى السياق حيث بوجارت، غير مرئى من أحد داخل عالم الفيلم، يتأمل المنظر الذى شاهده لتوه، ثم ينتهى بضحكة أو على الأقل، بابتسامة، كما لو أنه فى اكتفاء - ذاتى فى عزلة المتميزة عن العالم. فعلى سبيل المثال، عندما تترك باكال بوجارت واعدة إياه بأن تراه لاحقا بالفندق، وتتقرب إلى بحار قاصدة التعمية عليه من أجل عملها الليلى، ينتهى المشهد بلقطة لبوجارت وهو يتأمل لحظيا فى ذلك المنظر، وأخيرا يضحك لنفسه عند الاختفاء، المشهد التالى ينتهى بلقطة شبيهة أخرى فيها بوجارت يتفكر فى مغزى كلام باكال المثير للرغبة "ألا تعرف كيف تصفر، أليس كذلك، ستيف؟ فقط ضم شفتيك معا ... انفخ". حتى اللحظة التى فيها يصفع بوجارت بعنف إيدي تحدث عبر مشهد ينتهى بلقطة لعزلة بوجارت وهو يضحك. تتطوى هذه الطريقة

على انقطاع حقيقى مع العرف الهوليودى الذى يمنح لـ "لقطة رد الفعل" وسيلة مميزة للوصول إلى ذاتية باطنية للشخصية.



تترع لقطة رد الفعل الاصطلاحية الشخصية عن الفضاء الاجتماعى الذى يمكن أن تشاهد فيه من قبل آخرين داخل عالم الفيلم. وهكذا وهو فى حالة عزلة، يظهر الشخص أفكاره ومشاعره الباطنية، بشفافية وبقدرة تعبيرية، للكاميرا. لكن المعزى الخاص بهوكس عبر Tohave and havenot إنه حتى مع تموضع بوجارت داخل ملاذ فضاء لقطة رد الفعل الخاص، فإنه يواصل أداءه، مستجمعا كل أدائه المسرحى فى محاولة لخداع نفسه إزاء طبيعته الخاصة.

إظهارات بوجارت فى انعزاله المرتبك عندما يكون وحيدا تنتمه لدافعه المرئى أن يفعل فى حضور الآخرين بطريقة تعتمد على جعلهم "مؤمنين". فى - فيلم - النوم الكبير يتبنى بوجارت مسارات مستفزة فى تعامله مع الآخرين، لكنه مدفوع فى فعل ذلك باعتبارات احترافية:

فردود الأفعال تميل إلى الاحتواء على اكتشافات مساعدة له فى تحقيقه كمخبر خاص. لكن ما الذى يودى به إلى اتباع تلك الطريقة مع "سليم" فى Tohave and havenot؟ عندما تروى باكال قصة حياتها، ينتهى بوجارت بطمأنتها بأنها لن تواجه أية مشكلة فى الحصول على المال للعودة إلى بلدها. فى سياق الكلام، تتضمن هذه الإشارة أن بوجارت يراها مؤدية فى هذه اللحظة، إنها لحظة ممثلة، مخادعة، إنها "خيرة فعلا خيرة" - إنها "ذلك النوع من المرأة". لكنها بعد أن تغادر حجرته، تبدو على نحو خفى إنها لم تكن فعلا ما قصده بالضبط: فقد قصد

إنه في سبيله للاضطلاع بعمل خطير حتى يمكنه منحها المال اللازم لعودتها لموطنها. لقد ظنت أن بوجارت قد كشف عن مشاعره بطريقة غير مباشرة. وتأتى لها أن تفهم مبدأ لغة بوجارت الذى لم يكن هو نفسه قد أمسك به. وتأكدت قراءتها له في لحظة حاسمة من الفيلم عندما ترى ملامح الغضب على وجهه عندما يسمع أن الجستابو يعذب إيدى.

إدراك باكال لبورجات - الذى يتم فهم السيد دى بروساك الذى تحدد أخيرا في كلمات - له الأسبقية على وجه نظر بوجارت عن نفسه هو. وهذا ما يفسر ضحك بوجارت الخفى، والذى يؤديه على نحو مسرحى. مرة أخرى، إنه أداء بوجارت لنفسه الذى تكشفه الكاميرا بتلك اللقطات المتكررة لرد الفعل.

بمثل هذه الطرق، يمثل هوكس بوجارت كشخص عليه الاعتراف بعدم ملائمته لمفهومه عن نفسه - هذا على الرغم من حقيقة أن Tohave and havenot يمثل انقطاعا عن عرف هوليوودى إلى درجة أن شخصا واحدا (بوجارت) يسيطر على البناء لقطة - بعد - لقطة (فيوجارت تقريبا على الشاشة فى كل لقطة، وفى معظم لقطات الآخرين تصور وجهة نظره الخاصة).

ترتبط التعبيرات التى عادة ما تناقش عمل هوكس على نحو مباشر بالتعبيرات التى يتم الاستعانة بها غالبا فى وصف كتابة هيمينجواى. قيل عنهما إنهما يقتسمان اهتماما بـ "رجال بلا نساء" فى مواقف الحياة - و - الموت، مواجهين الموت بامتنال "لكود". وتبدو المباشرة ذائعة الصيت فى نثر هيمينجواى مماثلة لأسلوب الكاميرا العملى المتجرد عند هوكس، بتجنبها للقطع الخيالى وحركات الكاميرا المسهبة. تبدو المقارنة رغم ذلك متوترة، إذا أخذ المرء فى الاعتبار شهرة هيمينجواى كمؤلف عظيم وطموحه الواضح. ففي كتابة هيمينجواى، نرى هيمينجواى نفسه، مقتنعا بمكانه الخاص قريبا من مطامح الإنسان الحديث. على العكس من ذلك، يصف هوكس نفسه فى مقابلاته كراوى حكايات ومسلى بسيط. ومع ذلك، فسيكون خطأ فادحا أن نأخذ هذا الاعتراف، أو الإنكار، على

علاته بالتأكيد، فجزء من القوة المحركة لفيلم هوكس، هو وضع هيمنجواى فى مكانته الخاصة.

من مخاطر التبسيط المخل، أن نعم بعضا من النتائج المتسرعة عندما نقول بالنسبة لهمنجواى، أن الإنسان هو وحيد نهائيا - على نحو تراجيدى ووحيد على نحو نبيل. وبالنسبة لهوكس فالإنسان هو اجتماعى بالفطرة وأن المجتمع الإنسانى ذو بعدين جنسى وسياسى وإنهما مترابطان تماما، رغم أن المجتمع الإنسانى كله هو بالفعل مسمم من قبل هؤلاء (فاشييين مثلا) الذين هم غير عازمين تماما أو غير قادرين على الاعتراف بإنسانيتهم. فهو كس، على عكس هيمنجواى، يحتفى باستمرار بالقيمة الإيجابية فى العلاقات الإنسانية الاجتماعية. هوكس يحتفى على نحو خاص بالموسيقى، بالفطنة، وصنع الأفلام، وكل ذلك يحتفى ويوضح تلك الإيجابيات. أما هيمنجواى فهو يؤمن بمصارعة الثيران، وتجسد أعماله الأدبية وتناسر الفردانية المتجلدة. يقبل هيمنجواى بالبطل المثابر macho وبالفعل وبكل وضوح وإثارة للعواطف ينمذج (وعلى نحو مطرد) شخصية العامة طبقا لهذا الدور. لو أن هيمنجواى بشخصيته تلك كان شخصية فى فيلم لهوكس، كان هوكس سيعالجه بسخرية، متضمنا نقدا له، وربما يضعه داخل تجمع شديد الاهتمام به وذلك لدفعه إلى التخلّى عن فعل الاكتفاء - الذاتى لديه ويعيد اكتشاف طاقته من أجل العفوية والالتزام. فى النهاية، بنفس المعالجة الشبيهة لبطل هيمنجواى، هارى مورجان، فإن هوكس قد أبدع قبلما ن قدره بعيدا عن - مسألة - "قطعة من نفاية عليها لعنة الله".

الفصل الحادى عشر

صانع الفيلم داخل الفيلم: أوكتاف وقواعد لعبة رينوار

لهذا الفصل جزءان. الأول يحدد قراءة لقواعد اللعبة مركزا على شخصية أوكتاف. ويشرح أهمية قواعد اللعبة داخل سياق سينما رينوار. باختصار ما يزعمه الجزء الأول هو أن أوكتاف يمثل مبدع الفيلم، يخدم كبديل لصانع الفيلم فى تغلغله داخل عالم الفيلم (أكثر قصد ممكن مباشرة فى الإشارة إلى رينوار هو اختياره لنفسه لتمثيل دور أوكتاف).

يكون دور أوكتاف رمزا للدور يتصور رينوار نفسه لتمثيله كمبدع لأفلام مثل قواعد اللعبة The Rules of The Game - بهذه الطريقة فإن فهم رينوار لإبداع فنه - مفهوم على نحو واضح هو الموضوع الأساسى لأعمال رينوار الأخيرة (على سبيل المثال، ثلاثية العربة الذهبية، رقصة - الكان كان الفرنسية وإلينا والرجال French can-can and Elen a et les Hommes، والمسرح الصغير لجان رينوار) متجسدا داخل قواعد اللعبة. تصوير الفيلم لدور أوكتاف، تأسيسه لعلاقة محددة بين الكاميرا والعالم الذى تصوره، والقصة التى بداخله هى أمور مرتبطة تماما. لذا فإن قواعد اللعبة يعتبر اعترافا من قبل رينوار لشروط فنه الخاص.

أما الجزء الثانى من هذا الفصل فهو يطرح أن الطريقة التى يصور بها قواعد اللعبة هذا الاعتراف هى حاسمة بالنسبة لأهميته ودلالته فى سياق سينما رينوار. لذا التأكيد على أن قواعد اللعبة هو المتمم لمشروع رينوار فى صنع الأفلام حتى هذا التاريخ، وبدوره يحدد الإطار العام للأفلام التى تليه.

دور أوكتاف:

عندما يعد أوكتاف بأن أندريه سيرى كريستين مرة أخرى (لو إننى لن أراها مرة أخرى.. ساموت) "ستراها مرة أخرى... سيكون ذلك شغلى الشاغل" فإنه يأخذ على عاتقه تجميع كل شخصيات الفيلم الأساسية، فى بداية لسلسلة غير محددة حتى الآن من الحوادث.

يهتم معظم الجزء الأول للفيلم بجهود أوكتاف حسنة النية والمصرة على حث كريستين وروبرت (وأيضاً ليزيت المتشكك أبداً، وحتى أندريه الذى يظل حتى الآن متردداً) للسماح له بإنجاز هذا الفصل من المسرحية Stage-Setting. وبالفعل، ففى لحظة هامة من الفيلم، يفوض عدد من الشخصيات أوكتاف فى جهوده (كريستين: "حسناً، يا صديقى، الباقى من الموضوع مرده إليك... لقد نفضت يدي منه"). الطريقة الأكثر عمومية التى يوظفها أوكتاف فى ضمان وأداء هذه التفويضات هى تعليم الشخصيات بشروط أدوارها. (تقبل شخصيات مختلفة بتعليم أوكتاف لأسباب مختلفة وبنفسيات متباينة، رغم ذلك) وهذا ما يجعل الأمر أكثر وضوحاً للكل بأن توططات أوكتاف التى يسعى إليها بعقلية أحادية الجانب، إنما تهدف إلى تأسيس شروط سلسلة من الأحداث تكون نوعاً من إنتاج. إنه ينتحل مسؤولية منتج - مخرج لإحداث إنتاج محدد. وتبدو العلاقة بين التفويضات التى يضمنها وتوليه المسؤولية معقدة. فى النهاية، ما الذى يعطى هذه الشخصيات القدرة على منح أوكتاف المسؤولية تجاه هذه السلسلة من الأحداث التى تنتهى بالموت؟ فتفويضاتهم لا تضمن شرعية إنتاج أوكتاف، وإنما بالأحرى يعزى إليهم جميعاً تورطهم فى نتائجه.

إن، ينقسم قواعد اللعبة إلى (١) قصة ما وراء الكواليس لتجهيز إنتاج و (٢) الإنتاج ذاته (والذى يمكن تسميته تضحية أندريه) والذى يبدأ بوصول أندريه

إلى القصر وينتهي بموته. عندما يدخل أوكتاف حجرة كريستين، متبوعا بروبرت بشئ من الاستثارة، فجأة تتابع الكاميرا من خلال فتحة الباب عندما ترفع ليزيت ستارة، مما يسمح لشعاع من الضوء الدخول - من - خلال النافذة. تتمازج الحركة المفاجئة للكاميرا مع صوت الستارة لإحداث مؤثر - من - إزعاج عنيف، مثلثا مع إتاحة فرصة لواقع أن اسم شوماخر Schumacher على وشك الحديث لأول مرة. لقد ارتفعت الستار على "مسرحية" أوكتاف.

على نحو محكم لا بد من الإشارة إلى أن قواعد اللعبة يتضمن عدة "خيوط للمسرحية": الفريسة والمسرحيين في احتفالهم بالفريسة، وهو ما يحدد أمرين فحسب. فهناك ترتيب مرتبك لخيوط مسرحية تساعد في منح دفعة كوميدية لاستجابة كورنيل تجاه مراقبة روبرت في أن يفعل شيئا لإيقاف "هذه المهزلة" (أى واحدة؟ يسأل كورنيل). جزء من زعمى، رغم ذلك، هو أن مسرحية أوكتاف، تضحية أندريه، لها مكانة خاصة داخل الفيلم.

فداخل هذه المسرحية، يمثل أوكتاف دورا يتجاوز الدور الذى يلعبه فى تدشينها وإداعها. وضرورة أدائه لهذا الدور قد بينت له حقيقة الموقف بالضبط فى اللحظة التى يتوازن فيها للخروج من الشخصية بالاندفاع تجاه بقعة الضوء لمطالبة كريستين بالاندماج العاطفى. فتخاطب ليزيت شك أوكتاف الداخلى: "أنت مخطئ سيد أوكتاف..." وفجأة يظهر أندريه فى المنظر، كما لو كان ذلك بإيعاز من ذلك الشك. يسلم أوكتاف معطفه الخاص لأندريه ويرسل أندريه إلى كريستين عوضا عنه، مهينا المسرح لذروة المسرحية وخلصتها: موت أندريه القاسى. كما يمثل الفيلم هذه اللحظة، تتحرك الكاميرا فى بان من لقطة قريبة لأوكتاف، ليزيت (إنهما يواجهان كلاهما الآخر، لكن يتضاعف وجه أوكتاف بفعل مرآة أعلى كتفها ولزيت

وجها لوجه مع أوكتاف، لكنه يتنحى جانبا، متخفيا عنها) بصورة متناسقة، مؤسلة على نحو راق لأندريه.



تتضاعف حركة إرسال أندريه إلى كريستين بدلا منه، من فعل أوكتاف التأسيسي لتجهيز الأمور حتى يرى أندريه كريستين مرة أخرى. ومنظر الوعد الأول يمسك بتلك اللحظة اللاحقة "لو إنني لن أراها مرة أخرى... سأموت". الآن يفشل أوكتاف في أن يريه الوعد، رغم، جهوده المضنية، فيموت أندريه.

بتكرار الفعل خلال مسرحيته حيث كان يلقي بتعليماته، يصير أوكتاف رسولا لموت أندريه. وتومي حركته بنهاية المسرحية وتؤكد مسئوليته عنها.

وبرغم من هذا فإن فعلى أوكتاف الاثنيين يلغى أحدهما الآخر.

فالأول برجا موت أندريه، لأن أندريه كان قد أقنع أوكتاف بأنه كان جادا عندما أخبره أنه سيموت لو لم ير كريستين. والآخر وعلى نحو مفارق يحدثه، مغلقا ما انطوت عليه مستقبل افتتاحه الحركة الأولى على نحو مؤقت. الفعلان ملغزان في باعتهما، بالضبط بنفس الطريقة. لماذا وعد أوكتاف أندريه بذلك الوعد، ولماذا أرسل أندريه إلى كريستين بدلا من نفسه هو؟

ماذا كان يظن في ناتج الأحداث المترتبة على وصول أندريه إلى القصر - ما هي النتيجة التي يتمناها؟ وهل تصرف أوكتاف نابع من رغبة أساسها الشفقة لإنقاذ صديقه من موت أم أساسها الألم الناتج عن أمنيته غير المتحققة؟ أم تصرف

بمقتضى صدقه مع والد كريستين المتوفى، إيعادها عن زواج مبنى على كذبة بأن يمنحها عروس للرجل الذى يقنعه بأنه يحبها؟ ولا تصرف نابع فى أن تمتلكه كريستين هو نفسه؟ فى أن يعاقب أندريه لاستفزازة برفضه رغبته الخاصة - بانتحاله لدور المؤلف، بدلا من دور البطل؟ من أمنية فى أن يظل تماما مستغرقا فى دور المؤلف؟ لابد أن نسأل مثل هذه الأسئلة تجاه مثل هذين الفعلين.

يتوقف لغز محرك أوكتاف على مشكلتنا فى القول بثقة عما يعيه أوكتاف. هل نريد القول بأن أوكتاف بمعنى ما يعى منذ البداية لكيفية تحول الأحداث أو ضرورة تحولها التى خلقها؟ (عندما يعود أنكل تشارلز إلى مسقط رأسه فى فيلم هيتشكوك ظل من شك، هل كان يعرف أنه سيموت، عندما يهجره مرة أخرى؟ عندما يضع تشارلز خاتما فى إصبع تشارلى الصغير، هل كان يعرف أن "زواجهما" سينجز إلا عبر دفعها له من القطار ليلقى حتفه؟)

نستطيع القول بثقة أن الكاميرا (ذات الحضور الخفى الذى يستتجد بها الفيلم كمسئولة عن إنجاح مشاهدتها، ومن ثم نقش اسم مبدعها الخاص، جان رينوار) تكشف إنها تعرف طول الوقت أن هذه المسرحية ستنتهى بموت أندريه. ففي البداية عندما تعهد أوكتاف بوعدة لأندريه، تم تصويرهما بزاوية منخفضة وهما تجاه السماء.



صورة أندريه - داخل - أَل - سماء كأنه قد مات بالفعل لكنه غير قادر على البقاء، متصلة على نحو ساخر بصورة الفيلم عن موت أندريه "الحقيقي"، والتي بدورها قد تم تصويرها فعليا بلقطة تقطع نياط القلب لأرنب محتضر التي ناء به مركز مشهد الفريسة بحملها الثقيل.

هناك وقائع صغيرة وكبيرة لتوقع و/أو رجح صدق التي تستجد بمبدع لا يعول عليه كشف الفيلم لإدراك أحداث في عالم الفيلم.

ما أريد قوله هو إنه في سبيل استكمال الأحداث التي أطلقنا عليها "المسرحية" سيتأتى لأوكتاف امتلاكا غير ملتبس لمعرفة أن مبدع الفيلم يعرف ذلك منذ البداية. بالنسبة لأوكتاف، هذه معرفة، بمستوى ما، بنفسه وبشروط دوره: معرفة أن عالمه مكتمل بدون حضوره الجسدي داخله وأن حلمه بارتياح مكان في عالمه ينتهى بموت. إنها معرفة أيضا بمكانه داخل هذا الفيلم وبتماهيه مع مبدع الفيلم، رينوار. حكاية الفيلم هي بمعنى ما حكاية وصول أوكتاف لهذه المعرفة. هذه الحكاية، تعليم أوكتاف، تصور مسرحية "تضحية أندريه".

يتضح بلورة معرفته تلك في - لقطة - بان من أوكتاف إلى أندريه في لحظة شك أوكتاف.

الانتقال المفاجئ من صورة موضوعها أوكتاف إلى صورة هو غائب عنها يكون صورة لتحقيق المعرفة - الذاتية. عندما يبرز العالم في شخص ليزيت كى يخاطب شكه الداخلي، وعندما يركز نفسه في منظر أندريه، فيكاد أوكتاف أن يفشل في إدراك ذاته.

تعبير حركة الكاميرا تلك عن عزلة أوكتاف في مواجهة عالم كان حتى الآن يكشف نفسه أمامه. ومع ذلك فالتعبير نفسه، هو تعبير كاميرا. ولا يمكن أن ينفصل افتتاح أمر العالم نفسه أمام أوكتاف عن وجوده الخاص.

وإشارته بإرسال أندريه بدلا منه، وهو المفوض له باختتام المسرحية، تتأتى تقريبا، من ثم، عندما يدرك أوكتاف ما أوضحته حركة الكاميرا، بصياغة تعبير عزلة أوكتاف هذا، يقر رينوار بأنه وأوكتاف شخص واحد.

وهذا يدع فعل واحد أخير على أوكتاف أن يؤديه: يجب أن يقصى نفسه نهائيا عن القصر. وبإلانسحاب من عالم الفيلم، يعاهد أوكتاف نفسه بمعاودة إبعاد الكاميرا عنه من الصورة بلقطة بان إلى أندريه. ونتيجة لهذا يعيد أوكتاف إصلاح الفعل طبقا لما يتراءى له. وهو يقر بتطابقه مع الكاميرا بالموافقة على نهاية الفيلم، بخاصة إبعادهما الحاسم له. وهكذا، في النهاية يتم الفيلم إقراراته - إقرارا أوكتاف وإقرارات رينوار في ذات الوقت بأن أوكتاف هو رينوار وأن رينوار هو أوكتاف.

لكن كيف يمكننا تماهى أوكتاف مع مبدع قواعد اللعبة بينما جزء مما سيعرفه أوكتاف في سياق الفيلم هو من توابع أفعال له وهى على نحو لا رجعة فيه قد تأثرت بقوى خارج سيطرته؟ يعد أوكتاف أعجز من أن يطرد شوماخر من عالم الفيلم. ولا يستطيع أوكتاف تغيير مسار الصيد، حيث يترأسه المسئول عن اصطیاد الحيوانات، وحيث يتطلع إلى موت أندريه. ومن هنا، أيضا، فإن المسرحيين في احتفالهم بالصيد قد تم تنظيمهم من قبل روبرت، وليس أوكتاف فتخليصهم من قوى الطبيعة للموت والرغبة هو أمر خارج سيطرة أوكتاف. بالفعل، كل شخصية رئيسية بالفيلم، رغم قبولها إلى حد ما بإشراف أوكتاف على المسرحية، فهى أيضا تشارك ذاتيا في تحديد تكشفها.

لو أن تداخل أوكتاف في عالم الفيلم، مسئوليته عن المسرحية، قد قصد من قبله حماية أندريه من موت، فسيظل هذا التداخل، كما أشرنا، يشكل جزءا كاملا من آلية موت أندريه. في عالم قواعد اللعبة، الرغبة والموت، قوى الطبيعة، هى أمور رئيسية - وأقدار - لا ترحم. عندما يتولى أوكتاف زمام المسرحية، فإنه جبريا يلعب بيدى الموت. فهو لا يستطيع رفض موت، وهو أعجز من أن يطمس

علامات الفناء المنتشرة في كل مكان داخل عالمه، وهو لا يستطيع حتى الفرار من كونه سمسارا للموت.

لو أن الكاميرا مشتركة في تنبيه أوكتاف داخل عالم قواعد اللعبة، فإن أوكتاف مرتبط بكفاح مع قوى الطبيعة. ولن يستطيع أوكتاف الانتصار في كفاحه في إبعاد الموت عن ذلك العالم. لكن خلاصتنا من هذا أن ليست الطبيعة وبشكل خاص الموت هي "المؤلف" الحقيقي في عالم الفيلم، أما أوكتاف فهو العوبة - في يد - الموت.

عندما تنزل الستار على المسرحيين، فإن لا أحدهم الممثلين مستعد للتسليم بالصرخات التي تتصاعد من الجمهور "مؤلف! مؤلف!". ولحن سان صان "رهبة الموت" "Danse Macabre": (على الأقل إنسان في هيئة هيك عظمي) يظهر داخل الصالة وهو يرقص على ذلك اللحن الذي لا تعزفه يد بشرية وتحدث الرؤيا في نفس اللحظة التي يدرك فيها أوكتاف أن أحداث المسرحية، مع أنها خارج سيطرته، إلا أنها تنهض بعلاقة غريبة ودودة إليه. إيماءة الموت كاستجابة لنداء الجمهور تطرح أن هناك مسؤولية ولكنها حتى الآن غير معلنه. ربما يجد قلق أوكتاف عند اقتراب الإدراك - الذاتي، تعبيره بهذا الدخول للموت داخل المسرح. وعلى مستوى آخر، فإن قلق أوكتاف يتخذ شكل مشاعر مكتوبة داخل جسده الخاص. ويكتشف أوكتاف أن الستار قد ارتفع وإنه قد صار مرئيا، فلا يستطيع الهروب من نفسه، ولا يستطيع "الاختفاء داخل حفرة"، وهي أمنيته التي عبر عنها لروبرت في بداية الفيلم. لكن الكاميرا تتمكن من كشفه، تتمكن من حصاره داخل الكادر.

لحظة العجز تلك كانت متوقعة منذ لحظة مبكرة عندما لم يتمكن أوكتاف من استرداد النظارة (المكبرة) وأن يرى ما رأيته كريستين بها. وقوة الفيلم في رفض مشاهدة أوكتاف هي الوجه الآخر لقوته في أن ما يراه هو رغما عن إرادته. على العكس، من نوايا أوكتاف الحسنة، فإنه يشعر بأن قوته غير محدودة، إلى حد أن الكاميرا يجب أن تكون في خدمة مشيئته. فعلى سبيل المثال، فنحن نرى

ذلك السرور الذى ينتابه، عندما يطرد روبرت من غرفة كريستين حتى يتمكن من التحدث إليها وحده. ويسمح أوكتاف بحديث قليل قبل أن يصيبه الزهق.

وفى اللحظة التى يزعم فيها إدارته للحدث مرة أخرى، "تكتشفه" الكاميرا فى واحدة من مساراتها. هنا ليست الكاميرا إلا خادمة لأوكتاف بعد ذلك بقليل، وفى اللحظة التى يتضح فيها تماما أن كريستين ستوافق على دعوة أندريه إلى القصر، تتخذ الكاميرا برشاقة وضع الزاوية المرتفعة. الآن تتأمل انتصار أوكتاف، كما لو أنها من الطبيعى تماما التعبير عن مشاعر أوكتاف. (بالفعل، إنه لأمر استثنائى تماما، بالنسبة لكاميرا رينوار أن تعبر عن مشاعر إحدى الشخصيات بهذه الطريقة).

كما يوضح الفيلم، سيكون على أوكتاف إدراك أن قوته (سلطته) حقيقية، مثلما أى مبدع، لكنها ذات حدود. إنه يتعلم أن الكاميرا تحاصره عندما يفشل فى الاعتراف برابطته معها، وأنه يقدر على موضعة الكاميرا حسب إرادته فقط عندما تمثل الكامير كتيك لتعليماته لها. يتضمن الفيلم أن هناك صلة ضرورية بين حضور الموت داخل عالمه وتجسد رينوار فى ذلك العالم كإنسان لم يعرف بعد ذاته. فالموت هو رمز للصلة بين أوكتاف ورينوار. الموت ليس تحت سيطرة أوكتاف، كما أن أوكتاف ليس العوبة فى يد الموت. ومع ذلك، هناك صلتان أساسيتان بين الموت وأوكتاف.

١- لو أن أوكتاف بلا جسد، فلا يمكن أن تكتشفه الكاميرا، وأن يتداخل داخل عالم الفيلم. وحقيقة إنه ذو جسد تحدد فناءه. وإن يعترف بنفسه هو اعتراف بأنه سيموت.

ويعتبر انتقال أوكتاف من مكان داخل الصورة إلى مكان "خلف الكاميرا" هو بمثابة موت له بالنسبة إلى عالم الفيلم. وهذا جزء من أصداء الصورة الأخيرة للفيلم.

إنها لقطة الدرايزين الذى استخدمه أوكتاف كمنبر لإعادة إحياء ذكرى والد كرسيتين، وفى نفس الوقت تفعيل حلمه الخاص باتصاله مع الجمهور. إنه صورة لخشبة مسرح خالى، بصف كامل من الأضواء. إنه صورة أيضا لنوع من الجسر، رمز عبور، عبور لكل ما يوحى به، رينوار، العبور من حلم إلى واقع، ومن واقع إلى حلم، العبور خلال موت، من حياة إلى إعادة ولادة، والعبور، خلال حياة، من موت إلى موت.



بطبيعة الحال، لو أن أوكتاف ذو جسد، وبالتالى فانى، ومن ثم يصير رينوار فانيا من أجل تجسيده داخل الكادر. وقد تم تحديده وتنبيته من قبل الكاميرا فإن مبدع الفيلم صار مكشوفاً بلحمه وشحمه.

٢- سلطة أوكتاف هنا هى معالجة - موت عبر عالم قواعد اللعبة. وتكون مسرحيته إدارة لموت أندريه. أكثر من ذلك، فإن إبعاد نفسه من عالم الفيلم يكشف أن أوكتاف هو معالج - موت بالمعنى العام.

وتمثل نهاية الفيلم موت أوكتاف بالنسبة إلى عالمه وموت ذلك العالم بالنسبة لنا. ويجب أن يصف المنظور التناقضى للكاميرا فى عالم قواعد اللعبة كأمر متعلق بشبح أوكتاف. تمسك الكاميرا بأوكتاف، الذى يرى علامة موتها فى كل مكان وسيدركها كإشارة لوجوده الخاص. سيخلص نفسه منها بتوصيلها "على الجانب الآخر". وجزء من فعالية صورة الفيلم الأخيرة، التى حدثت بسبب "النفى الذاتى لأوكتاف هو إنها تظهر لنا موت عالم من وجهة نظر شخص يظل بطريقة

سحرية حيا أمام موت. ومن الهام ملاحظة أنه إذا كانت افتتاحية الفيلم تقدم نفسها كأمر عرضي (وعد أوكتاف لأندريه ليس أول تداخله داخل العالم، فالفيلم يمكن أن يبدأ بـ، مثلا، الكاميرا وقد كشفت عن أوكتاف مباشرة قبل أو بعد مباشرة موت والد كريستين، أو حتى قبل رحيل أندريه مباشرة)، فإن نهايته تعد حاسمة، فلا وجود لشيء محتمل ناتج عن ذلك، وليس هناك جزء ثان من قواعد اللعبة حيث يمثل أوكتاف نفس الدور في نفس العالم.

نتيجة لازمة لقيام أوكتاف بدور - معالج - موت هو إصرار رينوار على فعالية قاتلة لتحديق الكاميرا، والنتائج المتعادلة المميّنة، على نحو محتمل، لفشل شخصية أن تشاهد ما تراه الكاميرا. ففوة الكاميرا على الرؤى المحددة يجعل منها نوعا من الذخيرة الحية. وقد أعلن ذلك بأكثر الطرق مباشرة في مشهد الصيد، وتحديدًا أكثر في لقطة السنجاب وهو يرتعش فرعا، وقد وقع في شرك منظر نظارة الميدان/ الكاميرا البريئة، وفي كل الأرناب المحتضرة.

والصورة الخاصة بالأرناب المحتضر وهي تعيد صدى تمثيل موت أندريه، تواجهنا بطريقة لا يمكن تجنبها بالمعرفة القاسية بأن رينوار قد وافق على موت هذا المخلوق من أجل تقديم هذه اللقطة إلينا. بصنع قواعد اللعبة، فإن رينوار يكشف أمامنا عن موته وأنه أيضا يقتل. ورغم انتعاش تجربتنا به، فهذا فيلم صنع بجدية صارمة.

لعبة رينوار:

لماذا يروى رينوار هذه القصة لتدخل صانع الفيلم في عالم فيلمه وانسحابه الأخير؟ جزء من محرك رينوار في ذلك شخصي. فإن قواعد اللعبة يأتي في لحظة حاسمة بالنسبة له. فهو بطريقة غريبة، يتنبأ بالتحول القادم في حياته: رحيله من فرنسا عقب الغزو النازي. فحياة رينوار في العالم الذي كان وطنه، وبالفعل فهذه

الكلمة نفسها التي طالما يسميها وطنه، كانت على وشك الانتهاء. ويصير رينوار على شفا المنفى.

غير إننى أشعر بأن قواعد اللعبة يوجه نفسه ليس فقط إلى حيرة على وشك الحدوث فى حياة رينوار (وفى حياة أوروبا)، وإنما إلى مكانة محددة وصل إليها رينوار فى عمله. فقواعد اللعبة يصل بمجموعة أفلام~، عمله كمخرج حتى ذلك التاريخ، إلى الاكتمال. ليس الأمر أن مشروعاً معيناً قد توقف اعتباطياً، وإنما أن قواعد اللعبة يعد إنجاز رينوار فى المشروع الأسمى لصانع الفيلم. إنه بمفصل منطق التطور فى الأفلام السابقة عليه وبدوره، يحدد التحديات التى ستشغل رينوار فى أفلامه اللاحقة.

كيف تأتى لفيلم قواعد اللعبة إكمال سينما رينوار أثناء مرحلته الفرنسية؟ تكون تلك الأفلام سلسلة من القصص بلغت ذروتها فى قصة قواعد اللعبة. إنها تقدم مجموعة من الشخصيات تكتنف فى شخصية أوكتاف وسلسلة من الرموز وصلت إلى نهايتها فى رمز الدرايزين/ خشبة المسرح/ الجسر فى مشهد الفيلم الختامى. وربما الأكثر أهمية، إنها تقدم سلسلة من التطورات الشكلية التى تجد امتدادها الكامل فى قواعد اللعبة وهى فعليا لم تتجز إطلاقا فى سينما رينوار اللاحقة.

فى السرد السينمائى الكلاسيكى، تمثل الكاميرا نفسها "كأسرة" للكائنات التى تدفع بنفسها داخل عالم الفيلم. وسيلة الكاميرا، مكونة من صورها، عن طريق تصويرها عبر حركات الكاميرا، وبالقطع من لقطة إلى لقطة. بطرق من شأنها أن تمنح انطباع التواصل - وتؤسس تماثلاً مع سارد الرواية. فسارد الرواية، على مستوى معين، هو وصف من المؤلف لعمله، كما لو أن الرواية من خطاب المؤلف، ناطقا بصوت السارد، إلى القارئ. كما أن السارد هو نوع خاص من الشخصية (رغم أن الروايات التى فيها سارد متطابق حرفياً كشخصية فى سردها الخاص هى، بطبيعة الحال غير منتشرة). وقد تتبع مشكلة عندما نتخيل فيلماً فيه الكاميرا متطابقة حرفياً مع شخصية تشاهد على الشاشة. وحضور الكاميرا واضح

فى سلسلة رؤى- ويتمثل شبيه السارد فى الفيلم الكلاسيكى فى شخص غير مرئى- وقد عملت على تحريرها تجاه تصوير الكاميرا لنفسها (على سبيل المثال، نظرات سريعة لنفسها فى المرأة) فإن غياب الكاميرا عن الصور هو علامتها الوحيدة على - ما بداخل - الصورة. وهكذا، ليس هناك مخلوق مرئى داخل الصورة يمكنه أن يتماهى، بأى طريقة سهلة، مع شخص تمثله الكاميرا. حتى عندما يظهر مخرج الفيلم كممثل على الشاشة، فإن الصورة تخدم كنوع من عائق شكلى يعزل الشخص الذى يتأخر التصوير عن الشخصيات المصورة، وبالتالى عنه أو عنها.

كيف يمكن لعلاقة مطابقة بين شخصية تتكشف من قبل الكاميرا وبين شخص غير مرئى يرأس ذلك الكشف، أن تتأسس وأن يتم إقرارها فى إنجاز صور الفيلم؟

يمكن أن يرى - فيلم - قواعد اللعبة كحل لرينوار على ذلك السؤال.

لماذا تتصاعد المشكلة هذه عند رينوار فى نفس لحظة صنع قواعد اللعبة؟ للإجابة على هذا السؤال، يجب علينا تأمل طبيعة إبداعات رينوار الشكلية.

كان أندريه بازان هو أول ناقد جاد حاول وصف البنيات الشكلية التى ابتكرتها أفلام رينوار الفرنسية بعيدا عن الأفلام الأخرى فى نفس الفترة. فقد أشار إلى اتجاه رينوار للقطيعة مع أسلوب القطع الكلاسيكى. لذا أحل رينوار التقطيع التحليلى (قطع من أجل تأكيد درامى مع طرح وجهة نظر) وذلك بواسطة تجربة مميزة معينة للتصوير. وهكذا، كما يطرح بازان، فإن رينوار يحترم حرية الشخصيات المصورة، والواقع والحالة الأصلية لعالمها، وهى تشاهد "على نحو موضوعى" دون توسط "السارد" الكلاسيكى، فإن هذه المخلوقات داخل عالم تكشف على نحو طبيعى الحقيقة الداخلية عن نفسها.

رأى الخاص أن الدفعة الأساسية لابتكارات رينوار الشكلية لم تكن فى استغنائها عن مسألة توسط السارد، وإنما فى منح الكاميرا/ السارد وضعاً جديداً:

وضعا يصعب التنبؤ به، أو يعرض بطريقة هي بالفعل يصعب التنبؤ بها، علاقة الكاميرا بالعالم الذى تصوره والشخصيات الإنسانية داخل ذلك العالم. فأفلام رينوار حتى وبما فيها قواعد اللعبة ابتدعت دورا للكاميرا مقطوع الصلة بدورها الكلاسيكى. فكاميرا رينوار ترفض داخلية الشخصية كمحفز للتصوير أو للقطع وكل الذى تهتم به هو الاستسلام لخبرة الشخصية لدراما المنظر الممثل أمامها. ولهذا يتمكن رينوار من خلق الانطباع بأن الشخصيات داخل الصورة قد تخلصت من توسط ساخر، كما يقترح بازان - فتبدو الشخصيات حرة فى الكشف عن حقيقتها الداخلية. ألم نظن جميعا فى بعض الأحيان، عند مشاهدة فيلم من الأفلام العظيمة لرينوار فى تلك الفترة، أن لا أحد سوى رينوار قد اهتم أبدا بتلك الكائنات الإنسانية على هذا النحو المثير للمشاعر داخل صورة الفيلم؟ لكن كاميرا رينوار تستطيع ابتداء انطباع مختلف أيضا: ليس فى إنها تهجر الدور الكلاسيكى كى تمنح المشاهد وسيلة للكائنات الإنسانية بلا وسيط، وإنما تترفع عن أداء الإشارات الكلاسيكية، إنها بالأحرى تؤدى الدور الكلاسيكى ولكن بترفع. فكاميرا رينوار تستطيع إظهار اللامبالاة المعبر عنها، العنيدة إزاء أحداث تتكشف داخل وحول الصورة. حتى عندما تؤثر فينا شخصياته كما لو إنهم يصادقون - مشاعر - كائنات إنسانية، فنستطيع أن نرى إنهم لا يفتقدون سوى بعد إنسانى بالنسبة للكاميرا. [فكرة أن شخصيات أفلامه ليسوا سوى دمي بدون، مشاعر، داخلية حقيقية، تتضح فعليا فى - فيلم - فتاة المائش الصغيرة (١٩٢٨) حيث كاترين هيسلنج تتحرك بفعل الحركة المفاجئة للماريونيت - وهذه الفكرة تتموضع بوضوح فى فيلم الكلبة La chienne (١٩٣١)].

لو أن كاميرا رينوار تعبر اهتماما طفيفا للكائنات الإنسانية التى أمامها، فما الذى يستثير (يحرك) الكاميرا لما بداخل صورها وقطعاتها؟

كاميرا رينوار مميزة للغاية عندما تبدى اهتماما أساسيا بتأسيس عرضية إطارها. أقصد فى ذلك انطباع عالم الفيلم الذى يمتد خارج حدود الإطار، لدرجة

أن أى وضع خاص للكاميرا هو فقط عرضى يتحدد من قبل عالم الفيلم. بالأحرى، تصور كاميرا رينوار وتعيد تصوير بطريقة كأنما تحتفظ باهتمام كثير (وقليل) لما هو خارج الإطار يعادل ما يحدث داخله. كاميرا هيتشكوك فى حالة معينة تطارد شخصياتها قاصدة المشاهدات الداخلية التى تتكشف بواسطة حركاتها وإيماءاتها. أما كاميرا رينوار فهى تصور حركات شخصياتها مثل حالة قطة تتبع حفل عشاء داخل حجرة المعيشة. يتم التعبير عن حركة قطة فى لا مبالاة، كما لو أنها تزعم أن ذلك مجرد مصادفة أن تختار أن تخطو هذه الخطوة فى نفس وقت تحرك فيه الناس بالضبط.

تنقل صورة رينوار بتميز اللامبالاة (عدم التحيز) الشكلى إلى ما تصوره حتى مقدمة المسرح على نحو ذاتى إلى الإيماءات التى يؤديها الممثلون على المسرح. ليس معنى ذلك أن كاميرا رينوار لا تشجع "سارد"، وإنما أن الشخصية الممسكة بزمام الأمور التى تدعها من خلال طريقتها الخاصة فى التصوير هى شخصية عليها أن تهزنا جيدا على نحو مميز قاس: فالكاميرا تقف غير مستجيبة أمام موضوعاتها الإنسانية كما لو إنهم دائما ما يؤدون ذلك فحسب. تحركنا ألامهم وأفراحهم، رغم أن الكاميرا تصور عاملهم كما لو إنها موضوعة من قبل عرائس، وليس من قبل أناس.

مسألة تطوير مكان الكاميرا وتأمل تضميناتها التى ضمنها رينوار فى أفلامه تبلغ أوجهها فى قواعد اللعبة. يمكن تحليل هذا النمو بالتفصيل، كاشفا أنه حتى فى - فيلمه - الممتاز إنقاذ بورو من الفرق (١٩٣٢) لم تكن كاميرا رينوار حتى ذلك الحين مشبعة كاملة. بفيلم تونى (١٩٣٤)، مع ذلك، بزغت المكانية المميزة لكاميرا رينوار على نحو تام.

يعد الجسر هو الرمز الأساسى لتونى. يصل تونى بالقطار عبر الحدود الأسبانية. فى كل يوم يدخل عمال بهذا القطار لبدية حياة جديدة. تسير الكاميرا مع هؤلاء العمال فى طريقهم من المحطة إلى البلدة المجاورة. تدريجيا تبطئ الكاميرا،

إنها لقطة الدرايزين الذى استخدمه أوكتاف كمنبر لإعادة إحياء ذكرى والد كرسيتين، وفى نفس الوقت تفعيل حلمه الخاص باتصاله مع الجمهور. إنه صورة لخشبة مسرح خالى، بصف كامل من الأضواء. إنه صورة أيضا لنوع من الجسر، رمز عبور، عبور لكل ما يوحى به، رينوار، العبور من حلم إلى واقع، ومن واقع إلى حلم، العبور خلال موت، من حياة إلى إعادة ولادة، والعبور، خلال حياة، من موت إلى موت.



بطبيعة الحال، لو أن أوكتاف ذو جسد، وبالتالى فانى، ومن ثم يصير رينوار فانيا من أجل تجسيده داخل الكادر. وقد تم تحديده وتنبيته من قبل الكاميرا فإن مبدع الفيلم صار مكشوفاً بلحمه وشحمه.

٢- سلطة أوكتاف هنا هى معالجة - موت عبر عالم قواعد اللعبة. وتكون مسرحيته إدارة لموت أندريه. أكثر من ذلك، فإن إبعاد نفسه من عالم الفيلم يكشف أن أوكتاف هو معالج - موت بالمعنى العام.

وتمثل نهاية الفيلم موت أوكتاف بالنسبة إلى عالمه وموت ذلك العالم بالنسبة لنا. ويجب أن يصف المنظور التناقضى للكاميرا فى عالم قواعد اللعبة كأمر متعلق بشبح أوكتاف. تمسك الكاميرا بأوكتاف، الذى يرى علامة موتها فى كل مكان وسيدركها كإشارة لوجوده الخاص. سيخلص نفسه منها بتوصيلها "على الجانب الآخر". وجزء من فعالية صورة الفيلم الأخيرة، التى حدثت بسبب "النفى الذاتى لأوكتاف هو إنها تظهر لنا موت عالم من وجهة نظر شخص يظل بطريقة

فى - فىلم - جريمة السيد م. لانج (١٩٣٥) تمر خبرة تصوير تونى بتطور آخر مرتبط بهذا المشروع: فالكاميرا، بينما تحتفظ بـ وربما تبالح فى ميلها لعدم الانحياز، تندفع كى تتحاز بجانب البلدة فى مواجهة قسوة بائلة الفاتنة. فىى تقدر الشخصية المركزية لـ لانج، على سبيل المثال، بجولة ابتداء من حجرته مبكرا فى الفيلم كما إنها تقدر بائلة الشرير فى لقطة مذهشة ممتازة لرينوار التى تكس بدائرة كاملة حول الفناء - رمز الفيلم الأساسى - وتمر بمقلب زبالة طافح، وتنتهى عند جثة بائلة. تستكمل الكاميرا مسارها كما لو أن هذا التقارب هو أمر خارج اهتمامها ومع ذلك فهدفها ليس فقط عبر أقل قدر من التوضيح وإنما بعدم اهتمام - أن باتال هو زبالة.

يظهر - فىلم - جريمة السيد م. لانج إنه على المستوى الفكرى على الأقل - أن كاميرا رينوار هى ليست غير منحازة - فىى ملتزمة تجاه عالمها. أن الإقرار التام بالالتزام المحرك لعدم انحيازها الواضح يستكمل فقط فى - فىلم - قواعد اللعبة.

فقبل قواعد اللعبة، لم يسند رينوار إلى الكاميرا عدم انحياز واضح تجاه شخص داخل فىلم. يحرك رينوار فى - فىلم - قواعد اللعبة الكاميرا كى تقدر أوكتاف وأسند إليها موضعها منه. وعندما تصور الكاميرا الدرازين كأخر صورة لها، فإنها تطابق نفسها رمزيا معه، مثلما طبقت كاميرا رينوار نفسها مع الجسر فى - فىلم - تونى والفناء فى - فىلم - جريمة السيد م. لانج. تمثل هذه الصورة الأخيرة، على نحو رمزى، القوى اللاتسانية لعالم قواعد اللعبة، ولكن فى نفس الوقت صورة لـ و من قبل أوكتاف/رينوار. وتتواصل استقامة كاميرا رينوار، "فسارده اللاتسانى" ينتهى به المطاف كى يكون أوكتاف، وعلى هذا النحو، بدوره، المبدع الإنسان رينوار نفسه.

من - الحركة - البان من أوكتاف إلى أندريه التى تبلور معرفة أوكتاف بنفسه، وبالصورة الختامية لقواعد اللعبة، يكون مشروع رينوار حتى هذا التاريخ - مؤسسا لكاميرا تظهر ملغزة ولا إنسانية، ومن ثم كاشفة الشخصية التى تستدعيه كـ، فى نهاية المطاف، المبدع الإنسان رينوار - قد اكتمل.

يتطلب قواعد اللعبة بداية جديدة بالنسبة لرينوار كمبدع. ينسحب أوكتاف بلا رجعة، وعالم كل فيلم تالى لرينوار هو الفيلم الذى شخص المبدع، الذى يتطلب معرفة، قد انسحب بالفعل. فليس هناك أبطال آخرون لرينوار مثل تونى، الذى لا يعرف صلته بالكاميرا، والتى بدورها لا تقر بأنها ترى نفسها منعكسة فيه. وستظل تقريبا كل شخصيات أوكتاف التالية وراء الكاميرا، لا ترى من قبل مستوطنى عالم الفيلم، ولو أن شخصا مبدعا قد تداخل فى عالم الفيلم، يفعل ذلك فقط طبقا للشروط التى تبينها الكاميرا حيث إنه يمتلك منذ البداية بمعرفة بدوره وبهويته، معرفة عدم امتلاكه لإمكانية ارتباط رومانسى دائم داخل عالم الفيلم، معرفة بارتباطه بالكاميرا.

يوحى الهبوط عديم الحس لأفلام رينوار الأمريكية بأن تلك الشروط قد رسبت أزمة عميقة فى صنعه للأفلام. ففى - فيلم - الماء الموحل (١٩٤١)، على سبيل المثال، يعد الوحل هو الرمز الأساسى، حيث ينسحب شخص أوكتاف، أدى الدور والتر برينان، قبل افتتاحية الفيلم. فهو يتهم ظلما بجريمة قتل، فيختبئ داخل الوحل حيث منفاه بعيدا عن العالم الخارجى. ويأخذ شاب (دانا اندروس) على عاتقه تبرئة برينان ويعد العالم لعودة "الرجل الميت". وينتهى الفيلم بعودة برينان جسديا إلى العالم، ولكن روحيا يعد ميتا بالنسبة له. تتطابق الكاميرا منذ البداية مع شخصية برينان بشكل واضح، والتى بدورها تتطابق نفسها مع الموحل. فمثلا، وقبل أن نرى برينان داخل الشاشة، يقدم إلينا بلقطة من وجهة نظر غريب يخترق الموحل. نحن نعرف إنها لقطة وجهة نظر، لكنها عندما تتضح، نعرف أن صاحب وجهة النظر تلك هو كائن فقط موصول بالموحل. وجهة النظر هى، كما لو كانت،

وجهة نظر الموحل، وجهة نظر كائن مدعو من قبل الموحل. يختبر الماء الموحل نفسه كنتيجة محتملة لقواعد اللعبة. إنه يبدأ مع الكاميرا في الموضع التي احتجزت فيه هناك في الختام. لكن لو أن الماء الموحل يبدو أنه يتبع أوكتاف وهو يعود إلى العالم، إلا أن خلاصته أن - فيلم - قواعد اللعبة ليس له ما يتلوه فعليا. فهو قد عاد إلى الحياة، إلا أن برينان هو مجرد شبح. يترك الماء الموحل رينوار وهو ما يزال بلا مشروع، أو في فيلم من الأفلام مثل "أهل الجنوب" (١٩٤٤)، أو برفقة عمل ينطوى على ياس، فيلم رينوار الأمريكي الأخير، امرأة على الشاطئ (١٩٤٧). ومع ذلك فكل ما تفعله أفلام رينوار الأمريكية هو الوفاء بالعهد لقواعد اللعبة. إنها تحتل موقعا وسطا مع استحالة استعادتها لحياة الأفلام الفرنسية العظيمة لرينوار، ويظل في الصميم منها إحساس عميق بفقدان تلك الحياة متمردا على اليأس، يبدو - فيلم - النهر (١٩٥١) إشارة إلى إعادة إنعاش أو إخلاص صنع رينوار لأفلامه. إنه يبدأ بسلسلة من الأفلام، من ناحية معينة يمكن تشبيهها بالمجموعة التي اكتملت بقواعد اللعبة، متضمنة فيلمه الأخير المسرح الصغير لجان رينوار (١٩٦٩)، تمحورت حيثيات هذا لإحياء ربما بطريقة أكثر وضوحا في أعمال رينوار المتأخرة الأكثر وضوحا، العربية الذهبية (١٩٥٣) و - رقصة الكانكان الفرنسية (١٩٥٥).

سأختتم هذا الفصل بقراءة لنهاية فيلم الكان كان الفرنسية.

يعد الكان كان عن إبداع مسرح. هذا مسرح، رمز الفيلم الأساسي، هونوع من ما قبل سينما (أصل السينما)، هو بالفعل نموذج أصلي للسينما الخاصة برينوار. تتخذ الطاحونة الحمراء لدانجلارد، مثل أصلها التاريخي شكل طاحونة ريح، هي آلة لحصد الرياح، لتوليد الكهرباء من الطاقات الطبيعية، إنها تكسر العوائق القديمة بين الممثلين والمشاهدين عندما تنال الحرية ضد استبداد الزمن.

البطل، دانجلارد (جان جابان) هو فنان - ومدير فرقة فنية حيث حياته الفنية تكتمل تحققا بهذا الإبداع المنجز الأخير.



هو، بوضوح، شخصية أوكتاف، لكن أوكتاف طبعا لا يملك امتياز واضح يمكن لمسرحيته أن تتجسد. يتداخل دانجلارد في حياة عالم فنه، وهو إذ يفعل ذلك فهو فعليا يعرف ويقبل بدوره كمبدع. وهو لا يعرف فقط كيف يوجه الآخرين لأدوارهم، كما فعل أوكتاف، ولكنه يعرف أيضا ماذا ستؤدى هويته كمبدع به.

يقبل الفيلم بمسئولية دانجلارد على دوره. وقد أعلن فهمه بوضوح بالغ في ذلك الحديث الممتاز قرب نهاية الفيلم. فنيى الذى دربها مسرحيا، على وشك دخلتها الأولى للمسرح، سوف تدمر، بهذا المدخل، كل جسور حياتها السابقة. تتردد، وقد رأت لتوها تحول الانجذاب العاطفى نحو اكتشافه الأخير، امرأة/ فتاة أخرى ناضجة إبداعيا. فى خطبة منمقة مشهورة، يعلن أن من شروط دوره أن يمر من امرأة لإمرأة، مانحا نفسه لإحداهن فقط حتى تخترق حياة المسرح، وبعدها دائما ما يتمتع بجزء من نفسه عنهن. هو يعرف أن مشاهد مسرحه هى احتفالات ربيع وأنه هو نفسه ليس لديه شريكة، ولا يتمكن من الارتباط بالزواج ولا يستطيع أن ينال ارتباطا عاطفيا ثابتا سواء داخل أو خارج مسرحه. كما أنه لا يستطيع حتى أن يقيم علاقة مع إحدى مشاهديه والتي هى نينى.

يتضح دانجلارد من قبل الفيلم كلسان حال مبدعه. حقًا، عندما يعلن خطابه، يجعل رينوار جابان يستخدم الحركة والإشارة في التعبير عن حالة نعرفها ونحبها كأوكتاف. فرينوار هكذا يوجه جابان كي يعطى لنا الإحساس الغريب بأنه ليس جابان، وإنما رينوار نفسه وهو يتجسد داخل الصورة، موضحا، وربما لهذا يساعده في طرد روح، الشخص الذى بمسك بتلابيب دانجلارد خلال الفيلم.

منذ البداية، هناك تماهى للكاميرات دانجلارد. مبكرا فى الفيلم هناك منظر لرقص ليلة السبت فى قاعة الرقص. يكتشف وانجلارد راقصة (نينى) ويعيد اكتشاف الرقصة (الكان - كان). نرى الرقصة من خلال عيون دانجلارد. لو إنه فى بداية قواعد اللعبة، يعتبر الحدث الأكثر أهمية هو اكتشاف الكاميرا لأوكتاف، فإن المكان - كان الفرنسية يفتح بتماهى الكاميرا مع دانجلارد كمكتشف للنجوم.

ينقسم - فيلم - الكان - كان الفرنسية إلى قصة - داخل - الكواليس ومسرحية، وكلاهما على التوالى يحتل جزءا كبيرا من صورة الفيلم. فى إطار مسرحيته، يمثل دانجلارد بوضوح الدور الذى يلعبه أوكتاف بخفاء يقل أو يكثر. يجد دانجلارد نفسه مثل أوكتاف، مدعوا لتمثيل دور خلال المسرحية الذى يعكس أهمية فى خلق المسرحية ذاتها. كما يعرف دانجلارد، على خلاف أوكتاف، مع ذلك، طوال الوقت كيف تنتهى المسرحية.

وقد اكتمل بناء - ديكور - المسرحية. وفى ليلة الافتتاح، دانجلارد، فى الكواليس، ينتظر العرض بتوتر المسئول عنه، ولتغلبه على التوتر، يجلس على كرسي، ظهره للستارة، ويبدأ رينوار فى القطع للخلف وللأمام ما بين وجه دانجلارد، وما يحدث داخل المسرح. ويخلق هذا التقاطع الإحساس بأن كل ما يراه دانجلارد يظهر رد فعله لما رأيناه توا (على سبيل المثال إعجاب الجمهور المتصاعد ببراعة الرقص على المسرح)، ويظهر إلماحه بإشارة لما سنراه. لا يستطيع أن يرى ما نراه، فهو يعرف كل ما يحدث عبر مسرحه دون الحاجة

للنظر إليه. بالإضافة إلى أن أى ممثل لا يحتاج إلى أن يراه. فى النهاية، يخلق عينيّه فى رضى وقد استحوذت عليه تماما الحياة داخل المسرح. يعد العالم داخل مسرحه عرضا للمتحيل عند دانجلارد، لذلك فهو يتمكن من الاستحواذ عليه كاملة. فالآن "الواقع" لا يمسك به، فهما ميطان كل منهما بالنسبة للآخر. فهذه اللحظة التى يتقبل فيها إبداعه كميلاد جديد هى أيضا لحظة موت. ومعادلتها فى قواعد اللعبة هى - لحظة - البان إلى أندريه التى تبلور لحظة إدراك - ذاتى لأوكتاف.

تبدأ قدم دانجلارد فى النقر إيقاعيا مع الموسيقى، ونفهم إنه قد وقع فى سحر إبداعه الخاص، الذى له نفس السطوة عليه والتى تتجاوز كل الكائنات الإنسانية.

إنه يجد نفسه تنساب من الكواليس إلى ما بداخل المسرح. فى نفس الوقت يتصل بالآخرين فى المسرح. فانفصاله عن الكاميرا، قد أوحى به عن طريق تغيير دانجلارد/ جابان إلى أوكتاف/ رينوار، قد تحقق. رينوار وقد طرد الأرواح الشريرة/ يفقد دانجلارد مكانته الخاصة بعلاقته بالكاميرا، التى مثل الموسيقى والرقص، تفرض قوتها عليه. إنها تضعه بمحاذاة كل شخصيات الفيلم عبر مونتاج يظهر الكل بشكل متساو كما لو إنها تقدر وتميز فردانيتهم. إنه مونتاج لثنائى، خلاصا لنينى (التي تزوجت مشاهدا) والعازف العجوز (الذى تزوج موسيقاه، ولدانجلارد (الذى تزوج دوره كخالق للنجوم). خلال هذا المونتاج، نرى دانجلارد، الذى هو الآن، لحظة بلحظة مع الجمهور، عين على المرأة القادمة بالنسبة إليه (التي تحمل شيئا عابرا لانجريد برجمان، نجمة فيلم رينوار الأتى (Elena et les hommes إيلينا والرجال) ويبدأ لتوه مرة أخرى عملية خلق نجمة.

يؤكد تولى دانجلارد لدوره داخل المسرح عفوية الإبداع. فرغم كل شيء (المظهر القاسى (الإنسانى) لدوره، على سبيل المثال) فإن المبدع دانجلارد هو كائن متلائم بالفطرة للانتساب للمجتمع الإنسانى. بالفعل، إنه دوره الذى يفترض

مسئولية الإبداع وإعادة الإبداع لذلك المجتمع، مجتمع يحبس مظهر حلم - حلم رينوار .

يلور تولى داتجلارد لمكانه داخل مسرحه انفصاله عن الكاميرا، عن رينوار . وهذا ما يعاد تأكيده في الصورة الأخيرة للفيلم فعلى حين فجأة، يقطع رينوار من المسرح وبصوره من الخارج ويغادر - شخص - مجهول الطاحونة الحمراء، يترنج وهو مخمور تجاه مقدمة الصورة وينحنى، كإقرار لتصفيقنا لهذا الفيلم الذى انتهى .

بمعنى ما، يعيد - فيلم - الكان - كان الفرنسية ولكن يعكس، يفك قصة قواعد اللعبة. إنه كما لو أن أوكتاف قد انصلح حاله من قبل عالمه، الذى يعيده فنه إلى الحياة، كما لو أن الجزء من رينوار الذى يموت أوكتاف بالنسبة إليه عندما منح حياة لهذا الفيلم. عندما ينتهى رقصة الكان - كان الفرنسية بداتجلارد مطوقا داخل مسرح مصورا بين عالمه، يبدو رينوار وحيدا مرة أخرى.

سيكون على - فيلم - المسرح الصغير لجان رينوار أن يطوى عمل رينوار (كما اختتم - فيلم - قواعد اللعبة سلسلة أفلام هو نتاج لها) يظهر رينوار مرة أخرى على الشاشة كمثل، فى دور أوكتاف. لكنه يتماهى بوضوح معه نفسه كمنتج - ومخرج لأربع حكايات تُولف الفيلم. فهو يختار نفسه لتمثيل دور مبدع للمسرح الصغير لجان رينوار. (حقا، تكرر هذه القطع الأربع لحظات من كل فيلم لرينوار تقريبا. أن تكون مبدعا لهذا الفيلم معناه أن تصير مبدعا لأعمال رينوار بأسرها. إنها لجان رينوار) لم يتداخل رينوار فى عالم فيلمه الأخير. فهو إذ يقف وحيدا أمام إبداعه، فإنه يتحدث مباشرة إلينا.

الفصل الثانى عشر

النهر

يسكن الرب فى قلوب كل المخلوقات، أرجونا، يسكن الرب فى القلب.
وقدرته على الدهشة تحرك كل شيء - عرائس فى مسرحية ظلال -
واصلا إياهم داخل تيار الزمن.

كريشنا، من عبادة الهندوس^(١)

بحب ترسم الأيدى المصوغات الدقيقة على الأرض. سيتار يعزف الصفاء
فى بداية أصول راجا: عندما يبدأ الراوى، امرأة ناضجة صوتها حكيم ومريح، فى
الكلام: "فى الهند، على شرف الضيوف فى مناسبات خاصة، تزين النساء أرضيات
منازلهن بطحين الأرز والماء. بهذا... نحن نرحب بكم فى هذا الفيلم، الذى صور
كامله بالهند، فى البنغال، حيث حدثت هذه القصة حقيقة".



(١) عبادة الهندوس فى قالب شعري. جوان ماسكارو، مترجم، (نيويورك: فيكتنج بنجوين ١٩٦٢).

ومن ثم، النهر (١٩٥١) الفيلم الذى ي دشّن المرحلة الثانية العظيمة للشخصية السينمائية عند جان رينوار، مقدما أولى تفسيراته لنفسه، وصوره، وإبداعه، وجمهوره: فالفيلم تصميم بديع رسمته أيدي محبة للترحيب بنا كضيوف أعزاء فى مناسبة خاصة. (إنها لحظة ساحرة عندما، عند منتصف الفيلم، تتكرر صورة البداية بمناسبة حفل زفاف، زفاف هو مركز نقل للفيلم - داخل - الـ - فيلم الذى يمثل قصة تروى ماضى ذات الراوى).

ويواصل الراوى "إنها قصة عن حبي الأول، عن النضج على ضفاف نهر واسع. حب أول هو نفسه فى أى مكان.. لكن مذاق قصتى مختلف عن الكل، ومذاق الناس الذين يقيمون بجوار النهر مختلف أيضا".

إنه مذاق النهر، ما أسمته جماليات سنسكريتية كلاسيكية رازا rasa الفيلم وهو ما أود أن أفصح عنه هنا، وأن نتذوقه. وأفضل وسيلة لذلك - عندي - هى الاهتمام بصور الفيلم، أصواته وكلماته، كما تتكشف، مبتدئا من البداية. يعد النهر عملا ثريا ومركبا بشكل استثنائي، وما يلى هو أجزاء من قراءة، لكننى أمل أن تصير كافية كى تتطوى على شىء من مذاق الفيلم.

صورة لمغنى داخل قارب، شبكة صيد تتموج، تخفض. تعاقب لصور وثائقية تتالى: لقطات لقوارب ومجدافين، رجل يغتسل، ولد يبسط توابل، معبدا. إنه واحد من أنهار مقدسة كثيرة. مياهه تدفقت من الثلوج الأبدية للهملايا وامتلا بها خليج البنغال... حيث اتخذ النهر - مجرى - حياته الخاصة. أسماك خنازير نهر، سلاحف وطيور وأناس ولدوا وأقاموا وماتوا على ضفته".

بعد لقطات عديدة لمزرعة جوت وعمالها، يقدم الراوى أولى شخصيات الفيلم الدرامية، خالقا جسرا أول من بين العديد للوثيق والدراما، عندما تقول: "كان أبى مسئولا عن مزرعة جوت" فإن الرواية تومئ بأن لها دورا بالقصة، وأن لها تجسيدا داخل عالم الفيلم.

يشترى الأب طائرة من البازار، ثم يسير عبر جسر، "وتمر الأيام يوما بعد يوم بنفس الإيقاع في البنغال". وهي تصف أهل البنغال كـ "قانعين بتقاليدهم" كما، على الشائشة، نرى والدها يهب الطائرة التي اشتراها لتوه إلى طفل. فهذا الرجل، أيضا، يتواصل عبر تقاليده، طرقه المسيحية في العطاء والنهر نفسه عطاء.

هناك مزج بين جاموسة ماء خارج البوابة إلى ولد صغير. "كنا خمسة أطفال، كلهم بنات وشقيقى بوجى..". ترتفع الكاميرا وتندفع لتصوير جنينة بيت، حيث مجموعة أطفال، وامرأة هندية طيبة المظهر بلمعة فى عينيها". "ومر الزمن دون أن يلاحظه أحد". فى هذه الكلمات جفاء بأثر رجعى (فبوجى سيموت)، هناك قطع إلى المرأة وصبى صغير. تطلب منه أن يأتى ويتعلم التهجى". "لا أحب التهجى، أحب السلاحف". لكنها تشير إليه بأن عليه تعلم الحروف. "تخيل رجلا لا يمكنه قراءة جريدة". يرد "لا أريد أن أكون رجلا من هؤلاء" ثم مزج بطئ إلى كانوا، صبى هندی أسمر اللون، وهو يتسلق سور الجنينة.



كلمة بوجى "أنا أحب السلاحف" ستتردد صداها عندما يلقى حقه "أنا أحب الكوبرا". بالفعل فسيوحى كل ظهور لبوجى فى النهر بنذير شؤم لموته. فمثلا، عندما يقول بأنه لا يريد أن يصبح من نوع الرجل الذى يقرأ جريدة، فيجب أن نتلقى المزج بكانو بتضمين أن ذلك هو ما يريد أن يصير عليه بوجى. لكن كانوا سيكون الشاهد الوحيد لموت بوجى ومن هنا، فإن هذا المزج يوحى، بقتامه، بأن

ليس هناك نوعا من الرجال يتمنى أن يكونه بوجى، كما أنه ليس هناك نوع رجل مقدر له أن يكونه، فسيموت دون حتى أن يصير رجلا.

يؤكد هذا المزج مصير بوجى، رغم أن الراوى يمر عبر هذا الإفصاح بصمت. رغم أن لدينا انطبعا قويا عبر - فيلم - النهر (يتأكد مع كل صورة جديدة) بأن كلام الراوى وصمته منسجما مع كل ما تكشف عنه الكاميرا. فهي - الراوى - تتكلم نيابة عن مبدع الفيلم، رينوار، تماما كما يتكلم راوى فيلم قلب سوزى الطيب نيابة عن جريفيث. أما فى قواعد اللعبة، فإن رينوار يخطو خطوة كى يجسد شخصا دور أوكتاف، فى النهر يتماها كاملا مع امرأة تظل لا مرئية، رغم أن ماضيها نفسه هو موضوع تحقيق الكاميرا. بلاغيا، الراوية ومبدع الفيلم هما شخص واحد. رغم أن رينوار هو أيضا إحدى الشخصيات الأساسية بالفيلم (ما عدا، ربما، الجميلة، الثرية فاليرى، التى تتحدث عنها الراوية كما لو أنها غير موجودة "واحدة منا"): بوجى وكانو، رام سنج، البواب العجوز سيكه (تجسيد لفون راوفيتشين الذى مثل دوره إيريك فون ستروهايم فى - فيلم - الوهم الكبير)، نان ("الجسر... من الأحلام للواقع، من الواقع للأحلام")، ولكن المحيط بخفاء السيد جون، كابتن جون الأعرج، الغريب بالنسبة لناسه أنفسهم (أصيب رينوار أثناء الحرب العالمية الأولى وعانى طوال حياته من تلك الإصابة ومن العرج الذى تسببت فيه)، ميلانى (التي لا تعرف سببا لولادتها وتتمنى الفرار من دائرة حياة، موت، ثم بعث)، هارييت (الشاعرة الصغيرة وهى تمثل ماضى الراوية نفسه)، أم هارييت ووالدها (الذان يعلمانها، بعد موت بوجى، الضرورة المؤلمة "للاستمرار"، والحفاظ على مظاهر، وهو ما يعنى، الحياة داخل العالم).

وحتى الأرنب هوبتى. هناك صلة - فريدة فى كل حالة - بين كل من هذه الشخصيات وبين رينوار، وسيلة خاصة لرؤية كل منها كملح من مبدع الفيلم أو، ربما، من أى ما كانت ملامحه هو.

مع الكلمات ".... كل ما كان يشغل الصغيرة فيكتوريا هو هوبتى.. أرنهها" هناك مزج لإحداهن ذات الثلاثة أعوام وهى تمسك بأرنه، ثم يتبع المزج بقطع إلى فيكتوريا مع فتاة أكبر سنا، فى حوالى الثلاثة عشر، تمتلك وعيا - ذاتيا وطويلة نحيفة والتي لم تقدمه الراوية بعد. (تصوران فى مواجهة السماء بأسلوب رينوار المشهور، مثل أوكتاف وأندريه فى - فيلم - قواعد اللعبة بعد حادث السيارة).

تسأل الفتاة الأكبر "ماذا تفعلين لهوبتى؟" تجيب فيكتوريا "هوبتى هى طفلتى. لقد ولدت لتوها". "لكنك قد ولدتها الأسبوع الماضى" "الأطفال يمكن أن يولدوا مرارا وتكرارا، أليسوا كذلك؟" يقدم النهر حكايته كى تشتمل على ناس حقيقيين. فى مكان حقيقى، وفى نفس الوقت كحكاية خرافية حيث يعود الموتى إلى الحياة، وتتحول فتاة من تأثير قبلة، وتتجسد كائنات إنسانية عادية فى شكل رجال ونساء أسطوريين مثل مارك أنطونيو وكليوباترة وفى شكل أرباب وآلهات مثل كريشنا وكالى. فالحياة الإنسانية تعاش مرة واحدة، إنها تبدأ بالميلاد وتنتهى بموت، لكن الحاضر هو دائما أيضا ماضى والماضى، مستقبل.

تعد إشارة فيكتوريا لتقديم الجميلة، فاليرى ذات الشعر الأحمر، حيث ترى بدون مبالغة فوق جوادها العالى فى مزج بطئ إلى لقطة مشهورة أخرى لرينوار، لقطة - داخل - ال - لقطة التى تستدعى لواقعية تصوير (التشكيلى) وتعد أيضا - أكثر من مجرد خشبة مسرح.



تقدم الراوية شقيقاتها الأخريات (شقيقتي كن أصغر سنا. التوأم، ميسوفى وماوس، واليزبيث، عازفة البيانو). يصرخ الأب: "يا إله السموات، لمن هؤلاء الأطفال الشياطين؟" قطع إلى الأم وهي بهدوء تشرب شايا: "لك أنت" وحيث تقدمها الراوية ببساطة: "أمي كانت جميلة. وعشقت الموسيقى...". تمتزج إلى رام سنج، حارس البوابة القديمة، وتتحرك الكاميرا إليه "... قبل أن يصير حارس بوابتنا، كان جنديا باسلا..." ثم مزج إلى نان، المرأة الهندية التي سبق ورأيناها بالفعل، لكنها لم تقدم إلينا بعد. "... كانت نان المعبر إلى الحياة، تعيدنا من الأحلام إلى الواقع، من الواقع إلى الأحلام..."

فى لقطة - بعيدة، تصبح نان "هاربيث!" حيث قطع إلى الجهة المعاكسة، مع بوجى وذات الثلاثة عشر سنة، فى الخلفية ونان فى المقدمة، ظهرها للكاميرا، تترأس اللقطة - داخل - ال - لقطة.

نان غير سعيدة لأن هاربيث حافية القدمين. لماذا أنت غير مطيعة، مثل إليزابيث؟" ترد هاربيث "من السهل عليها أن تكون طيبة، فهي طيبة" (ما هي طيبة هاربيث، ومكانها داخل عالم النهر؟).

تكتم نان ابتسامة، التى تتكشف أخيرا. "... دائما، ما تشحن، نان رؤوسنا بحكايات رومانسية، وتهيننا لاستقبال الحب..." تضحك نان ضحكة عالية، ثم قطع إلى هاربيث، وتعبيرها الغامض. فنحن لا نتبين ما إذا كانت تعتبر ضحكة نان عليها أو معها، عما إذا كانت أولا تجد غموض طبيعتها مسألة ضاحكة. عند هذه النقطة من الفيلم، نكون قد رأينا هاربيث، ولكنها لم تقدم إلينا. ربما تفقدنا هذه الفتاة ذات الوعي - الذاتى المرتبك للشك بأنها والراوية شخص واحد. (حتى أمها، عندما تضغط عليها هاربيث لإبداء رأيها عما إذا كانت جميلة أم لا، لا تستطيع بصدق سوى القول بـ "لك وجه حلو صغير جذاب").

وعند الكلمات "... وأنا أرى نفسى، قبيحة مصممة أن تصير بجعة..."
هناك مزج من هارييت محدقة على نحو غامض داخل الكاميرا إلى هارييت
مستلقية فوق العشب، وكتابها الشعرى أمامها (وستكون هكذا لاحقاً بالفيلم عندما
تستيقظ كي تجد كانو يومئ إليها أن تتبعه، ويقودها إلى حيث يوجى يستلقى ميتاً،
من أثر لدغة كوبرا).



تبدأ هارييت فى إلقاء قصيدة (هل تقرأ من دفترها؟ أم تكتب فيه؟) بمثل
هذا المنظر لهارييت وهى مستلقية فوق العشب كيف ترى الراوية نفسها الآن
ما كانت عليه حينئذ. إنه يرسل إلى ماضى "الصورة الداخلية" لماضى الراوية،
بتكراراتها. لكن هذا المنظر يمثل أيضاً كيف صورت هارييت نفسها حينئذ عندما
نظرت قدماً، ملهمة لـ أو بالشعر، وقد أمعنت النظر فى الغموض المحير
لطبيعتها. أى أن، صورة الراوية الداخلية تتبثق مع الظنون الخاصة، خيال،
هارييت، تعويذتها السابقة، كي تحيى من جديد اللقطات الغامضة المعروضة على
الشاشة.

وكما تمتزج الصورة الودودة لهارييت وهى تنشد قصيدتها مع لقطة بانورامية للنهر، يعلو صوت الراوية من أعلى - لقطة - هارييت - "كما حباننا النهر بكل شيء، فقد حباننا بشاب على - رحلة - المركب الأسبوعية"^(١).



هناك مزج لفاليري وهارييت فى المقدمة من اللقطة بينما نان فى مؤخرتها تصرخ نان "سيأتى، دعينى أنظر إليه" وتتدفع من عمق اللقطة (مثل روبرت فى قواعد اللعبة عندما يظهر أندريه لأول مرة داخل القصر).



عند كلمات الراوية "... عرفنا القليل جدا عنه..." هناك قطع إلى نان ومنظر البنات مصورين أولاً بلقطة داخل - ال - لقطة ثم - فى تكوين سيتكرر

(١) فى نهاية الفيلم، تلقى هارييت قصيدة، لكن الراوية تتجاوزها لأخر مرة ثم تستكمل الراوية القصيدة، تتحرك الكاميرا تجاهها لكنها تواصل حركتها مخرجه هارييت من الكادر (مثل المغنيين فى ختام - فيلم - تونى) وكل ما نراه فى النهاية هو النهر، والذى يتماهى بشكل واضح مع الفيلم ذاته.

عند جنازة بوجي، مصورين عبر سور الجنيّة. ومرة بعد مرة في - فيلم - النهر (وهو ما يعتبر إلى درجة كبيرة تطورا جديدا في سينما رينوار) مشاهدون متموضعون داخل اللقطات - داخل - اللقطة الذين، على نحو عادي، في أفلام رينوار يستدعون خشبة مسرح، ويظل المغزى هو أن الفرجة هي مسرح، فعل، أداء، مثل ممثلين فوق خشبة المسرح، مشاهدون يمثلون أدوارا، يشاركون في العرض المسرحي للعالم.



تختفي الصورة تدريجيا، ثم تظهر تدريجيا على فاليري وأنفاسها تتلاحق بسبب الأخبار التي تفيد بأن القادم الجديد، كابتن جون، له ساق صناعية. لكن ذلك، في تصور نان، لا يجعله أقل جدارة في لعب دور البطل الرومانسي. أما الكابتن جون فهو أمريكي عائد من الحرب وهو يزور السيد جون جيرانه. في أداء جزء من دور أوكتاف هي نفسها، تقترح نان أن تدعوه الفتيات لحضور حفلتهن للاحتفال الآتي بـ دوالي Diwali وقد تأثرت بال لحظة، أخذت هارييت تعنون خطاب الدعوة وهي تتلو العنوان بصوت عال: "البيت الصغير، قريتنا، بنغال. الهند. هامبشاير الشرقية. العالم: لكن ما أن طالبت فاليري بإرسال الخطاب، انسلت فورا هارييت من مزاجها الشعري: "إنه منزلي وإنها حفلي!". في سياق تحولها إلى الراوية الحكيمة، تعلمت هارييت أن تتسامى - فوق - أنانيتها. (بعد النهر، في أحد مستوياته، قصة التحول الجوهرى لهارييت، أو على الأقل أول مراحلها، الذي بدعوها للانغمار داخل النهر، كي تموت، وأن تبعث حية، وأيضا كي تترك أن لا أحد يكتب شعرا دون مساعدة) عندما تتسلق هارييت السور الذي يفصل حديقته

عن منزل السيد جون، يتكلم الراوى: "... منذ وفاة زوجته، فإن امرأة هندوسية هندية قد استوعبت جارنا تماما..." هناك قطع إلى المجال المعاكس، حيث تسير هارييت فى الخلفية بينما نان وفاليرى تظلان فى المقدمة، ناظرتين. (كل هذه الصور سوف تتكرر كثيرا لاحقا فى الفيلم، عندما، فالآن مع هارييت، الناظرة، يتبع كابتن جون ميلانى داخل الغابة وهو يقبل فاليرى. "كانت قبلتى الأولى" تقول الراوية، ما زالت مغتازة بعد كل هذه السنين، "لكن تستقبلها واحدة أخرى، ولا أستطيع تحمل ذلك"). "كان منزله ممتلئا بأصدقاء هنديين، وكنت هندية وموسيقى هندية... ولديه ابنه أكبر قليلا منى" تتدفع عربة داخل اللقطة، وهناك صيحات منفعلة "ميلانى!".



قطع إلى لقطة طويلة متوسطة لهارييت وميلانى، الأبواب المفتوحة للعربة تكون لقطة رائعة - داخل - ال - لقطة، وستائر مدخل المنزل تعزز من وضع المسرح.

فجأة تنزاح الستائر، ويدخل السيد جون، عندها تصيح ميلانى "أبى!".



على التو، تدخل ميلانى، لاحقة بأبيها عبر اللقطة - داخل - ال - لقطة، ويحتضانان.

ينطق السيد جون بالكلمات "أوه ميلانى ميلانى ميلانى" كما لو كانت تعويذة. (سيعود صداها من قبل تعويذة هارييت المرتعشة "بوجى بوجى بوجى بوجى" عندما ترى أخاها لأول مرة جثة هامدة على الأرض) "...نحن نتحرق شوقاً لرؤية كل منا الآخر!".



داخل منزل السيد جون استكمل تقديم كل الشخصيات. لا نستطيع هارييت أن تبعد عينيها عن كابتن جون عندما قامت بتسليمه الدعوة. بحرج مؤلم فى تقديمها تندفع فى كلام مؤثر عاطفى: "دائما ما نقيم حفلة لدوالى لأن ذلك هو أفضل وقت. احضر رام سنج لمبات وقد أنرناها قبل وصولك ولدينا آيس كريم وأعمال نارية فى الحديقة وقد ارتدينا فساتيننا ونرقص وتصنع أمى لنا تيجانا ذهبية وفضية. هل ستأتى؟".

يرد الكابتن جون بدون رد شاف، "كل هذا رائع" ثم تحول كى يسأل السيد جون، وليس هارييت، ما هو دوالى. يرد: "الاحتفال الهندوسى بالأضواء". ثم تستكمل هارييت بغير انزعاج: مئات بل آلاف من اللمبات الصغيرة سوف تنار فى كل مكان...".

هناك تزاوج من هارييت، وهى تحقق قدما، مسحورة، إلى أداء لقطات وثنائية للاحتيال. أثناء هذه اللقطات، يتمازج بعفوية خيال هارييت الشعري و"الواقع" الوثائقي معا.

وعلى نحو متساو عفوى، يتواصل صوت هارييت داخل صوت الراوية "... ما زلت أرى اللمبات الصغيرة. دوالى يعنى "إكليل النور"...". والصور التى تتعاقب هى حقيقية، لكنها أيضا ما تتصوره هارييت بما داخل عينيها. وهى، عبر جسر الزمن، ما يمكن للراوية "أن تظل تراه" حتى عندما نتحدث. هذه الصور، التى تعبر ماضى وحاضر، واقع وخيال، خيال وفيلم، هى صور، كما تشير الراوية، لللمبات مضاءة "فى ذكرى حرب عظمى، الحرب القديمة الأزلية بين خير وشر. لأنه من أجل كل حياة منحت فى هذه الحرب، تضاء لمبة...". ويعد هذا تأويلا آخر - لفيلم - النهر لنفسه: فهذا فيلم، أيضا، مجرد لمبة. (يماهى - فيلم - فتاة المباراة الصغيرة لرينوار نفسه رمزيا مع الشرارة، التى تشتعل على نحو هلاوسى مع محاولات فتاة المباراة الصغيرة أن تحفظها بعيدا عن التلج حتى الموت).

صاحبت كلمات الراوية المناظر الوثائقية التى تتداخل مع اندفاع قارب صغير، مضاء سطحه بلمبة: "بالنسبة" للهندوس، الرب هو كل الكون، وحيث أن الرب فى كل مكان، فإنه من الطبيعى فيحسب أن تعبد شجرة، حجرا، نهرا. فكلها تظهر وجود إله واحد".

تتبع الكاميرا القارب كغيره من القوارب الصغيرة، فهو أيضا يحمل أنوارا، تتجاوز مساره. (هذه الصورة بعينها سيرجع صداها عندما تتوغل هارييت بقاربها داخل النهر فى ليلة تبييت النية، بعد موت بوجى، أن تغرق نفسها).



هناك مزج إلى الفتيات، مؤاطرات داخل ستائر يشاهدن وصول كابتن جون إلى الحفلة "... في منزلنا، كنا منفعلان. لقد وصل كابتن جون... لم يبد دوالى بهذا الجمال أبداً". من الأب وهو يدعو الكاتبن جون لصيد نمر، هناك قطع إلى رام سنج وهو يضئ شعلات نار، ثم إلى زاوية جديدة على العرض، أرجوحة فارغة موضوعة على نحو لافت للنظر داخل اللقطة. (لمن هذه الأرجوحة؟ من الغائب عن هذا المنظر؟).



"... إنها حكاية خيالية صارت حقيقة". (ما هو مدهش فى - فيلم - النهر هو دائما حكاية خيالية ستصير حقيقة). هناك قطع إلى نان، ضاحكة ثم إلى الأطفال. "... حتى الأطفال أدركوا المعنى..."

هناك قطع ساحر إلى هارييت، وهى تتحنى احتراماً تجاه خلفية سوداء، إلى فاليرى مصورة على نحو مشابه، ثم إلى كابتن جون، بابتسامة رصينة، غامضة على وجهه "... فاليرى وأنا تظاهرننا بعدم الاهتمام بوجوده، لكننا عرفنا

جيدا أن عيناها كانتا تحدقان إلينا..." (يذكرنا هذا المشهد بقوة بمنظر بليغ مساوى له في دار الأوبرا في فيلم رسالة من امرأة مجهولة لماكس أوفيليس).



هناك قطع إلى لقطة بعيدة للمكان ككل، وقد سيطرت عليه شجرة رائعة وشرارات النار المدهشة. يجرى رام سنغ هنا وهناك، وهو يشير بحركات أدائية منفعة، هذه واحدة من أكثر صور رينوار ظرفا وحتى الأكثر إثارة للحزن في فعل الإخراج. ثم هناك مزج إلى موكب متعبدين، الذى سينتج عنه مشهد وثائقي آخر: "... يؤمن الهندوس برب واحد، لكنهم يعتقدون في رموز مختلفة، التي يعتبرونها تجسيدات للطهر وصفات للوجود الأعظم...". هناك قطع إلى معبد، مصورا بحيث يستدعى مسرحا، تمثالا للآلهة كالى "على مسرح" ثم قطع إلى المعبود معزولا

داخل اللقطة. "... وبين تلك الرموز كالى، آلهة الدمار والخلق الأبدين، فلا خلق دون دمار.



فى قرينتا، فى تلك الليلة، تجلس المفزعة الجبارة كالى بكل هيبتها، ويتجمع القرويون يسألونها الحماية. لأنه من خلال تدمير عناصر الشر، يولد الخير...". فى هذه الكلمات المشحونة، التى تتردد بمسئولية رينوار، هناك مزج من كالى إلى بوجى، الذى يرقص مع إيزابيث وهو يحمل هوبتى بذراعيه.



للحظة طويلة، تنطبع صورة كالى المفزعة فوق - صورة - بوجى وهوبتى، "تتربع" كالى، كما أشارت الراوية، تحتل منتصف اللقطة، وتمتلك أيضا نظرة تحديق. وتخص تحديقها ذلك الأرنب البرئ الذى ولد مرارا وتكرارا - والذى مات مرارا (تعتبر الأرانب بالنسبة لمشاهدى قواعد اللعبة رمزا للفساد وللخصوبة أيضا) - ولهذا الولد الصغير الذى هو على وشك الموت. يعتبر موت بوجى - فى فيلم - النهر أكثر الأمثلة تحطيمًا للقاعدة، المتمثلة فى كالى، التى مؤداها أن الخلق مستحيل دون التدمير.

ينصرف بوجى وفيكتوريا، تطالب ميلانى من والدها الرقص، وتتغزى هارييت كابتن جون فى قدميه. لكنه "أتشرف بذلك، يا طفلى الصغيرة" يقرص هارييت على جراتها، فتجلس غاضبة. ثم يطلب السيد جون من ميلانى أن ترحب بالكابتن جون، الذى يقف عندما تدخل اللقطة. تتوقف الموسيقى ويقلق، يجلس كابتن جون وميلانى. تدير إليزابيث الفونوغراف فتصدح مرة أخرى، فتنعش المنظر (كما تفعل الموسيقى دائما فى سينما رينوار) يظهر ظل فى اللقطة، ثم تدخل فاليرى بشخصها، مخفية ميلانى، (هذه الحيلة المعبرة، مثل حيل رينوار الأخرى التى توظف فى النهر، (هى أيضا من شيم تكنيك هيتشكوك).

وهى تقول "هلا ترقص، كابتن جون" تضم فاليرى يديه ويلحقان بالراقصين الآخرين. هناك قطع إلى ميلانى، هارييت، ونان، الذين يشاهدون، ثم عودة إلى قاعة الرقص. تتوقف الموسيقى. فاليرى تذهب لإدارتها مرة أخرى. كابتن جون وحده داخل الإطار يعدل بحيلة وحذر من وضع ساقه الصناعية. غير عازم على تحمل المعاناة الأليمة والمحرجة للرقص، يتوجه إلى الفراندا. بانفعال تقول نان، "دعونا نذهب!" تتبعها هارييت، وتظل ميلانى فى الخلف.

يدخل كابتن جون الفراندا، ويرى فى لقطة بعيدا جدا من وجهة نظر هارييت ونان فى لقطة تستدعى أيضا المسرح. إذن تتضمن أيضا اللقطة المعاكسة لنان وهارييت وهما تتظران من خلال لقطة - داخل ال - لقطة (وهى واحدة من صور الفيلم المكررة لفنية المسرحية وهى تصور - تتفرج على - نفسها).



تلحق فاليرى جون فى اللقطة البعيدة جدا. هناك قطع إلى لقطة الثنائى المتوسطة الموضوعية الاصطلاحية التى تتقاطع باللقطة البعيدة لنان وهارييت، المشاهدين - عندما تتسرب موسيقى الفالس من الخارج، ينصح كابتن جون فاليرى أن تأخذ حذرهما ("لأنك فتاة جميلة"). قطع إلى لقطة جديدة أقرب إلى المشاهدين - لقطة "موضوعية" أخرى، ما تزال إطار - داخل - ال - إطار مما يستدعى المسرح. (تمر الكاميرا بسهولة وييسر للخلف وللأمام بين المنظور المتذكر من الماضى والمنظور الذى يمثل الرؤية الداخلية للراوية. فوسيط الفيلم يعبر ماضى وحاضر، داخل وخارج، كما يعبر فعل ومشاهدة).



تكرر هارييت فى عدم تصديق، "جميل!" قطع إلى فاليرى فى لقطة مقربة وهى تداعب شعرها. "ربما أحلم..." يقول كابتن جون، ثم قطع من "الممثلين" إلى "المشاهدين" ثم عودة مرة أخرى حيث يعطى كابتن جون سيجارة إلى فاليرى. "إنها تدخن!" تقول هارييت فى دهشة وبسرة. "لقد كبرت!" تعقب نان بابتسامة مشرقة.

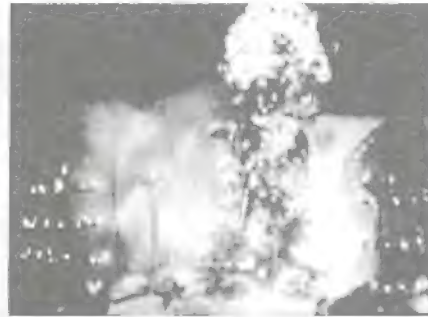
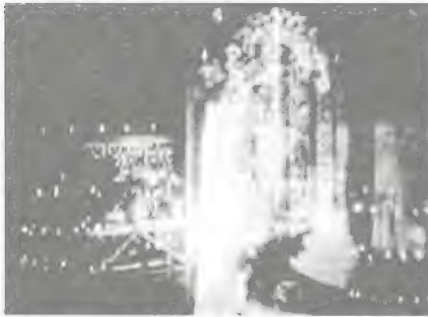


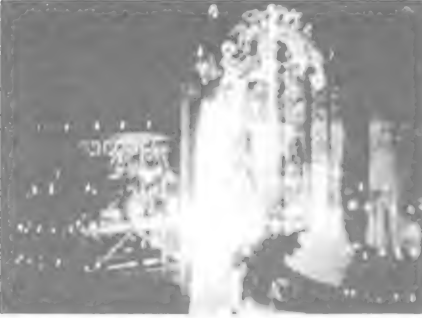
فى هذه اللحظة تشتعل سيجارة فاليرى، ثم تعود إلى اللقطة البعيدة جدا التى تمثل وجهة نظر الاثنتين المشاهدين وتضع "الممثلين" على المسرح، ثم إلى اللقطة الأصلية لهارييت ونان، وهما مصورتين داخل إطار مسرحى - داخل - الـ "إطار".

القطع التالى - تكرار للقطعة "الموضوعية" لكابتن جون وفاليرى - هو بالأحرى يهز الأرض من تحتنا. ما أن تشد فاليرى نفثة جريئة، حتى يحدث قطع محير للغاية (تعد هذه اللحظة أكثر اللحظات تميزا فى الفيلم) إلى ميلانى مصورة من النافذة، فى حالة مشاهدة.



يلبها لقطة "موضوعية" للكابتن جون وفاليرى، التى لا تتمكن من منع نفسها من السعال، ثم إلى "المشاهدين" اللتين تضحكان على انزعاج فاليرى، كما نفعل نحن، ثم اللقطة الغامضة لميلانى، مع مصاحبة لموسيقى هندية صاخبة. ثم ببطء تتمازج ميلانى مع كالى.





حرفيا ميلانى لم تر ما يتم تبادله بين كابتن جون وفاليرى، لكنها تعرف بمشاعرها ما يحدث، وسأقوم بشرحه. تنتمى هذه المعرفة من قوى الخيال العادية من فناة تشعر بالرفض من قبل الرجل الذى نتمنى أن يكون حبها الأول، لكن للمعرفة أيضا مظهرا خارقا للطبيعة، كما لو أنها منبثقة عن الآلهة كالى (كما كل المعارف، ربما). ويجب أن نفسر هذا المزج بتماهى الشخصيتين، كي يوضح أن ميلانى إنما هى تجسيد لكالى، ويجب أن نأخذه أيضا بالأحرى كتجسيد على أن كالى تستحوذ على ميلانى، أن كالى تمسك بخيوط ميلانى.

من كالى، قطع إلى منظر عام للمعبد، يصور مرة أخرى كفضاء مسرحى. راقصو النار "على المسرح". ثم قطع إلى جمهور الراقصين: بحر من الوجوه المستغلقة، فائرة المشاعر وغامضة مثل جمهور الكوميديا دى لا أرتى لإنكاس فى - فيلم - العربة الذهبية (أو مثل مشاهدى - فيلم - النهر على الأمريكان؟).



قطع إلى كالى، تترأس المنظر، ثم مزج إلى قارب صغير يحمل صنما طينيا، حيث سيقذف به داخل النهر.

عند شروق شمس اليوم التالى، تؤخذ رموز كالى، المصنوعة من طين النهر وشكله ورسمت بحرفية، إلى المياه من أجل الطقس الختامى. استكملت الآلهة مهامها المتنوعة. تعبد ورع، بخور عاطرة، قرابين مفرطة يصل كل ذلك إلى منتهاه الأخير. ففي النهر وعلى ضفتيه، شبان وعجائز، أغنياء وفقراء يقدمون فروض الطاعة الأخيرة إلى الآلهة... هناك قطع إلى ميلانى والسيد جون بين الحشو د. يشاهدان الاحتفال من على ضفة النهر، ثم إلى القارب وهو ينزلق ببطء داخل المياه، ثم عودة إلى الأب والأبنة. "... صاعدة من حضن النهر، تعود كالى إلى النهر. من الطين وإلى الطين تعود...".



ينظر السيد جون تجاه ميلانى، ثم يحدق بعيدا بتعبير وقور، ثم تختفى الصورة تدريجيا ببطء رائع. الأمنية المؤلمة التى تشى بها هذه النظرة، عابرة صمت الراوية وكذلك التعبير الشعري عندما يطبق الكلام على اللقطة، هى أن ميلانى قد وجدت راحتها من الحياة التى منحها إياها والدها بسماحة - أن ميلانى تموت، مثل أمها فى الماضى، مثل بوجى فى المستقبل. إنها الأمنية: أن عشق السيد جون الميت، أم ميلانى، تعود للحياة.

عندما تظهر الصورة تدريجيا، نرى السيد جون وهو يقرأ الجريدة. ألحان ونثرية غامضة تعزفها سياتر - هى شبيهة بدقات أجراس الكنيسة فى تونى -

توقظه من لا واقعية حكايات الجريدة. يتتبعه، وتتسحب الكاميرا، كاشفة حضور كابتن جون معه داخل الحجرة. يسير الرجلان تجاه ستار، قطع إلى مجال معاكس. يطوى السيد جون الستار، و، من وجهة نظره، نرى المنظر المتألق لميلانى، مرتدية، لأول مرة، السارى الهندى.



يقول السيد جون، "اللحظة، لم أتعرف عليك!" ثم يتناول يدها ويحرق فيها بدهشة، وتصرح بأنها سترتدى دائما ساريا. عندما لم يتعرف عليها والدها، من الذى تخيله أنه قد ظنها؟ بالتأكيد، إجابة واحدة إنها زوجته المتوفاه، أم ميلانى، كالى الأخرى. فالآلهة كالى تتصدر كل مخلوقات الحياة بعيدا عن الموت وهى أيضا مخلوقات الموت بعيدا عن الحياة. وهذا أيضا تفسير آخر للنهر عن نفسه: فنظرة الكاميرا تعد نظرة للآلهة كالى، التى تجسد قاعدة أن الخلق مستحيل بدون تدمير.

كما رأينا، أن - فيلم - النهر، مثل - فيلم - تونى لرينوار، وفيلم جريفيث قلب سوزى النقى من قبله، يبدأ بادعاء أن قصته هى حرقا حقيقية، إنها قد حدثت بالفعل. لكن فى تأمل - فيلم - النهر، كما فى الفلسفة الهندية الكلاسيكية، ما يحدث بالفعل" لا يمكن عزله عما يتم الحلم به، ما يتم تخيله، ما يتم تذكره، ما يتم تمثيله على المسرح، أو، فى هذه الحالة، ما يتم عرضه على شاشة سينما.

فـالـواقـع" نـفسـه مـسـرح، عـرض، عـبرـه تـكـشـف الحـقـيـقـة عـن نـفسـها لـلكـائـنـات
الـإنـسـانـيـة، عـرض حـيـث خـالـقـه وجمـهـورـه أخـيـرا، وـاحـد، حـتى وـلو تـم الفـصل بـيـنـهـما
بـعـازل.

فـالـحد ما بـيـن الخـيـال والـواقـع، مـثـل الـحد ما بـيـن الـهنـد والغـرب، هـو نـفسـه مـن
خـلق الخـيـال الـإنـسـانـي. ومـما يـنـطـوى عـلى تـناقـض، إـن هـذا يـعـنى أن لا شـيء يـصـير
أو يـكـون أكـثـر واقـعيـة لـلكـائـنـات الـإنـسـانـيـة.

يـتـحدى النـهر ويسـجـل بحـرفـيـة الفـانـتازيـا (الـتى تـعـود إلـى جـريـفـيـث وشـابـلـن
وإـلى سـيـنـما رينـوار الـأوـلى نـفسـها) أن وسـيـط الفـيـلم لـيـس عـائـقا. ويـتـسـع لـلفـانـتازيـا داخـل
كـل مـحمـول بالـرؤيـة المـيـتافـيزيـقـيـة - رؤيـة هـى مـن نـبت الـهنـد الخـاص، لـكنـها دائـما فـى
الـقـلب مـن سـيـنـما رينـوار. فـالـواقـع وـهم، الـوهم حـقـيـقـة، والزـعم يـعـكـس ذلـك هـو "الـوهم
الكـبـير". تـعد هـذه الفـكـرة مـن التـعـالـيم الـهنـديـة. إـنـه ما أخـذـه النـهر مـن الـهنـد. لـكنـه أـيـضـا
ما أحـضـره رينـوار فـى مـواجـهـتـه مـع الـهنـد، إـنـه إدراك رينـوار الخـاص أـيـضـا. يـعد
النـهر وسـيـط رينـوار فـى تـوحـده مـع الـهنـد. إـنـه أـيـضـا تـوسـطـه عـبر ما يـفـصـله عـن
الـهنـود، ما يـجـعـله الكـائـن المـمـيز الذـى هـو عـلـيـه. فـى التـوسـط خـلال الدـرس الـهنـدى فـإن
الـتمـيز هـو التـعـبـير عـن التـوحد، يـكـتـشـف رينـوار حـضـارـتـه الخـاصـة، حـضـارة الغـرب،
كـمـوضـوعـه الخـاص، وهـنا، فـإن ما تـلـى النـهر هـو تـأمـلات مـتـألـفة لـلـثقـافة الأورـوبيـة فـى
أفـلام العـربيـة الذهـبيـة، كان - كان الفـرنـسيـة، وإلـينا والـرجـال Elena et les Hommes.

الفصل الثالث عشر

دوار: المرأة المجهولة عند هيتشكوك

فى دراستها "نظرة قريبة على الخوف من المناظر المتسعة: ميلفى، هيتشكوك ودوار"، تنتقد ماريان كينى الرؤية التى مؤداها أن الكاميرا فى دوار تضع نفسها حصريا مع الموقف الذكورى^(١). وترى أن دوار، مثلما الحال فى كل أفلام هيتشكوك، يهتم ببحث الهوية وما يسميه ستانلى كافيل "التماهى والتوطن فى منطقة نسوية للذات". لو أن ذلك حقيقيا، فإن دوار له صلة نسب قريبة بما يسمى بالأفلام النسوية، خاصة النوع الذى يسميه كافيل "ميلودراما المرأة المجهولة".

فى نهاية - فيلم - دوار يستيقظ (جيمس ستوارت) مثل شخصية لويس جوردان فى نهاية - فيلم - رسالة من امرأة مجهولة، على إدراك فشله فى الاقتناع بالمرأة التى يحبها. ويأتى هذا الإدراك، فى كلا الفيلمين، شعريا متأخرا للغاية. ثم هل نعد نحن دوار كجزء من نوع المرأة المجهولة؟ لو أن الإجابة بلا، فماذا يكشف استنناؤه من النوع أو رفضه النوع عن ميلو درامات المرأة المجهولة، عن حكايات أفلام هيتشكوك المثيرة، عن مفاهيم النوع والإبداع كأدوات للنقد السينمائى، عن شروط الوجود الإنسانى (اهتمام كافيل العميق وهذه الأفلام التى نقوم معا بدراستها)؟

(١) ماريان كينى نظرة قريبة على الخوف من المناظر المتسعة: ميلفى، هيتشكوك ودوار فى مارشال ريتو تيليمى ونيلاند بواجيو، محررين. قراءة هيتشكوك (أميس: مطبوعات جامعة ولاية لواء، ١٩٨٦). رغم النقاط الهامة التى يتوصلان إليها، فإن رأى لـ دوار والمقالة الواضحة لكينى مرتبطان على نحو حميمى إلى حد إننى لن أضطر للتذكير فى كل المواضع بالنقاط التى تتطابق فيها قراءتنا.

لقد وضعت فى المقطع التالى تلك الأسئلة بطريقة غير مباشرة، داعيا أفكارى تستبطن من "قراءات" تفصيلية لمشهدين من الفيلم. فى استكمال علاقة دوار بميلودراما المرأة المجهولة، كان لدى حافز شخصى هو رغبتى فى تأمل العلاقة بين كتابة كافيل عن الفيلم، المسترشدة بـ ومن ثم اكتشاف الأنواع الرئيسية للأفلام، وبين كتابتى الخاصة، متجسدة فى السينما كأداة للإبداع. وهكذا اتبعت منهج - كتاب - "هيتشكوك - النظرة القاتلة"^(١). حيث قرأت خمسة أفلام لهيتشكوك من البداية حتى النهاية.

المشهد الأول الذى يلى مباشرة الجزء المنهك حيث سكوتى، وقد هزمه الدوار، يفشل فى الصعود إلى أعلى جرس البرج ويشاهد ما اعتبره موت مادلين (كيم نوافك). إنه يبدأ بلقطة بعيدة للغاية لسكوتى داخل شقته، مشوش الفكر، وربما قد غلبه النعاس، على الأريكة. عندما يسمع صوت الجرس يتطلع لأعلى، ويذهب إلى الباب، تتبعه الكاميرا. قطع إلى لقطة حيث سكوتى، فى ظل، على يسار الصورة التى يحتلها شخص باتساع الباب غير محدد الملامح و(سوف تتكرر هذه البداية، ولكن بطريقة عكسية، عندما يزور سكوتى لأول مرة غرفة جودى بالفندق فى الجزء الثانى من الفيلم). يده أسفل خط الإطار، يفتح سكوتى الباب، خالفا ما أسميه بتأثير "صعود - ستارة" هيتشكوك، وفاتحا قوسا سيغلق عند نهاية هذا المشهد. (أكثر تأثير لرفع - الستارة أهمية فى دوار يحدث عندما يفتح سكوتى، وهو يفتقى أثر مادلين فى ممر مظلم، بالقرب من الباب وتختفى مادلين - ومحل زهور بألوان جذابة يملأ الشاشة). وكما هى الحال دائما عند هيتشكوك، عندما يرتفع الستار، يستدعى المسرح. سكوتى هو الجمهور، ونحن أيضا، بطبيعة الحال - لهذا المدخل المسرحى. لكن لمن هذا المسرح؟ فنحن لا نرى إلا سلويت، ظلا خلال ظلال. فى مشهد جريمة الحمام الشهير، لا يصور هيتشكوك دخول القاتل بهذه الطريقة. رغم ذلك، فإن ماريون كرين تغير من وقتها عندما تفتح ستارة

(١) وليام روثمان، هيتشكوك - النظرة القاتلة (كمبريدج، منشورات جامعة هارفارد، ١٩٨٢).

الحمام - هي لا تفتحها بنفسها - حتى إننا نرى وحدنا سكين القاتل الماهر مصورة داخل سلويت.



بلاغيا، فإن مشهد تماهى ستارة حمام - فيلم - سيكون مع شاشة السينما - هذه الستارة الآمنة التي تفترض إنها تعزلنا عن عالم الفيلم. يقدم هذه الشخصية السلويتية ليست ببساطة كمستوطنة لعالم مبعده بأمان عن عالمنا الخاص وإنما كواقع كما لو كنا وجها لوجه أمام قاتلنا نحن^(١).

يشير تصوير المرأة على عتبة باب سكوتي في سلويت، على العكس، إلى أنها ليست تماما، أو ليست بالضبط، حقيقية كأننا لا نرى امرأة بشحمها ولحمها وإنما مجرد شبح.

حقا، يمثل هذا السلويت، من بين لحظات أخرى، الظهور الشبحي الذى يصعد عند رؤية جودى فى ذروة الفيلم، منبئا بموتها. يعي هيتشكوك إنه فى مواجهة الكاميرا، فإن المستقبل مثله مثل الماضى لا بد أن يمسك بتلابيب الحاضر. إنها واحدة من رواه الباقية فى أن هناك مظهرا من الظواهر الخارقة للطبيعة، روح شبحية، فى كل الكائنات الإنسانية داخل الفيلم، فى كل شخصيات الكاميرا.

(١) تحليل مفصل لهذا المشهد، انظر روشمان، هيتشكوك - النظرة القاتلة.

يعتقد سكوتى، أو يتمنى أن يعتقد على نحو يائس، أن الكائنات الإنسانية تخلق مصائرهما الخاصة: فلو أن الأشباح حقيقية، فإن الكائنات الإنسانية ليست حرة، وبستسلم لدواره. وعبر الحوار اللاحق، يعتزم سكوتى أن سيطرة كارلوتا على مادلين لا تظهر أية وكالة لخوارق الطبيعة. ومن هنا فإنه من الملائم على نحو معبر أن يلمس فى التو زر النور، محولا السلويت إلى مجسد: إنه مادلين (على نحو بارع محسوس - كيم نوافك)، بالنسبة لسكوتى (على الأقل، هذا ما رواه بنفسه لنفسه)، يعتبر غموض مادلين لغزاً فحسب: كيف تمكن كارلوتا فالديز فيها حتى أوجدت له الأعدار ومن ثم يقهرها؟ وفى دوره كمحقق، بل أيضاً كمعالج نفسى، يأخذ سكوتى (سكوتى العنيد) على عاتقه أن يفك هذا اللغز، كي يبرر كل شيء.



لكى سكوتى يرتبك خطأ؛ إنه يحب. عبر سلسلة من الأحداث التى يخطط لها سكوتى بدقة، لكن مشروع سكوتى فى الجزء الأول من الفيلم يلقى به معاك - محقق / معالج نفسى وكبطل رومانسى يصير صنعة - معا سيفسرها البعض بأنها جواز - حيث يراهن بوجود الداخلى، وبتفسيره البعض لكل شيء، سوف يبرهن لمادلين أنها حرة، وسوف ينقذ وينتشل تلك الفتاة من خطر محقق لكن ماذا تمثل هذه المرأة بالنسبة له؟ فسكوتى عازم على إنكار كارلوتا داخل مادلين، لكن إذا كان مصير مادلين هو المتجسد بالفعل له، كارلونا العالكة التى يقع هو فى غرامها؟ هل سكوتى غير المتمرس فى شئون القلب، محتضن لغموضها، وليس ناكراً له؟

لا يعلم سكوتى، ولا نحن أيضاً، وقد انتابه الدوار فى المرة الأولى، أن تلك المرأة على السطح ليست هى مادلين، زوجة جافين إليستر، وإنما هى جودى بارتون من ساليينا، كنساس، التى تلعب دور مادلين - وبدقة أكثر، تمثل دور مادلين المسيطر عليها من قبل كارلوتا فالديز - فى قطعة مسرحية أبدعها جافين إليستر الشيطانى، ما لا يعرفه سكوتى، ولكن هيتشكوك يطالبنا أن نعترف به، أن السير، رغم قدراته الملهمة فى الخلق، ليس إلا مجرد مخلوق من خلق المبدع الحقيقى، هيتشكوك، ومن ثم، أيضاً، نحن نعى، على عكس سكوتى، أن جودى هى كيم نوافك تمثل دور جودى، هذه إذن كيم نوافك المستحوذ عليها من قبل جودى، المستحوذ عليها من قبل مادلين، المستحوذ عليها من قبل كارلوتا فالديز، التى.... إذن من هى تلك المرأة التى نعرفها كـ كيم نوافك؟ من هى فى مواجهة كاميرا هيتشكوك؟ ومن هو هيتشكوك، الذى هو مثل سكوتى، قد وقع فى غرامها؟ من نحن، وقد وقفنا أيضاً؟

"مادلين!" يقول سكوتى بعدما أضاء الزر. "ما الذى حدث؟" .. لقد انتابنى الحلم مرة أخرى".

يهدأها سكوتى، وأثر من ابتسامة تملو شفثيه. "سيمر كل شىء على خير ما يرام.. لقد استيقظت...".

تحملق فيه عندما ينتهى من كلامه. "أنت بخير الآن".

يضيق من عينيه كما لو أنه يفحصها عن قرب، باحثاً عن مدخل لتفسير الأمر. "والأ، هل يمكنك أن تخبرينى؟". تلتف وتسير داخل الغرفة. تتابعها الكاميرا عندما بدأت فى الارتباط بحلمها عن برج فى قرية أسبانية قديمة. ثم يبعد هيتشكوك سكوتى عن مادلين فى لقطات منفصلة.

عندما تأخذ مادلين فى الكلام، يضيق سكوتى عينيه، ويبدأ تفسير فى البزوغ. عندما تواصل، يتحرك يساراً، تحوط الكاميرا بحركته المناسبة. ثم يتدخل،

موحيا بمزاج جيمس ستيوارت الفذ، " .. إنه ليس حلمًا. لقد كنت هناك من قبل. لقد رأيته".

تنتظر تجاهه ثم تجلس. "لا، أبدا!" تقول ذلك بكل إصرار الرفض.

"مادلين، على بعد مائة ميل جنوب سان فرانسيسكو، هناك إرسالية أسبانية. تسمى سان خوان بايوتستا. لقد تم الحفاظ عليها تماما كما كانت من مئات السنين خلت كمتحف. الآن فكرى مليا، عزيزتى، فكرى مليا. لقد كنت هناك من قبل. لقد شاهدتها... الآن واصلى الحديث عن حلمك. ماذا فيه كى يربحك إلى هذا الحد؟"

لتصوير مادلين وهى تروى نهاية حلمها، مع تنبؤ فاتر للكابوس اسكت على نحو مفاجئ سكوتى، يربط هيتشكوك بثنائى من اللقطات المقربة، سكوتى ومادلين كل منهما مصور فى بروفيل شمالى، الذى يعبر على نحو دقيق عن الحميمية والانفصال بين المحلل (بفتحة على اللام، والمحلل (بكسرة على اللام). وقفت وحيدة على الخضرة، باحثة عن شىء ما. توجهت إلى الكنيسة. ثم خيم الظلام، كنت وحدى فى الظلمة مدفوعة إلى مزيد من الظلام. وجاهدت كى أستيقظ".

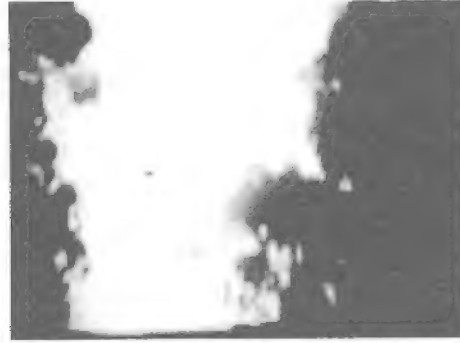


تتحرك الكاميرا مع سكوتى عندما يسير تجاه مادلين. وعندما ينطق بكلامه "سكونين بخير الآن، مادلين" يخسف الضوء فى التو بسكوتى داخل الصورة، وهو

تأثير جوهرى لهيتشكوك. أخيرا وهو مصور فى لقطتين اعتياديتين، يتولى سكوتى المسؤولية: "سأخذك هناك إلى تلك الإرسالية هذا الظهر، وعندما ترينها ستتذكرين متى رأيتها من قبل وسينتهى عند ذلك حلمك. سيقضى عليه. أعدك بذلك".



عندما يتحدث سكوتى، تأخذ عينا مادلين فى التحرك شمالا، وإلى اليمين، ثم إلى أسفل.



من هو صاحب الغموض فى تلك اللقطة؟ هل نحن نرى جودى وهى تؤدى شخصية مادلين - أى أنها تلعب دور مادلين وهى تفكر فى حلمها، وقد سيطر عليها مصير كارلوتا - أم جودى وهى تخرج من شخصية مادلين كى تفكر فى حلمها الخاص، حلمها بالسعادة مع سكوتى (حلم حسب خطة سكوتى، كاد يكلل بغير قصد تأمر جافين اليستر بالنجاح، هو مقدر له بالفعل أن "ينتهى" و"يقضى عليه")؟

بصمت، تواجه جودى تحديق سكوتى ثم تنظر لأسفل، عندها يقطع هيتشكوك إلى لقطة من زاوية مرتفعة (القطع إلى لقطة من زاوية مرتفعة فى نفس اللحظة التى يتقرر فيها مصر إنسانى هو علامة هيتشكوكية رئيسية أخرى). تناسب الكاميرا مع سكوتى عندما يقود مادلين ناحية الباب حيث يقول مع تنفيسه هواء مطمأنه، "عليك أن تعودى ظهرا إلى هنا" [تعيد حالة سكوتى إلى الذهن واقعة المشهد قبل الأخير من - فيلم - سينة السمعة - حيث يقود فيه ديلفن (كارى جراننت) إليسيا (إنجريد بيرجمان) إلى حالة أمان]^(١).

بعد القطع إلى لقطة زاوية - مرتفعة موفقا عن طريق إفصاح هيتشكوكى آخر من الكاميرا، مرتبطا فعليا بإيماءة بصمة هيتشكوك. عندما يفتح سكوتى الباب وتمر عبره مادلين، يملأ الباب الكادر، مغلقا القوس الذى فتحه دخول مادلين خالفا وهج أبيض مبهر. (سيندلج وهج أبيض آخر عبر تمثيل هيتشكوك لكابوس سكوتى).

هناك مزج إلى لقطة بعيدة لسيارة سكوتى على طريق جبلى، ثم إلى الاثنين داخل السيارة مصورين من المواجهة. سكوتى ومادلين ناظران تجاه جوانب الطريق، وقد سيطرت عليهما أفكارهما الخاصة. تتحول كى تنظر من نافذة السيارة الجانبية، التى تؤسس للقطة من وجهة نظرها: اندفاع أشجار من أعلى، مصورة عكس السماء.

هذه لحظة مهمة. فهيتشكوك يقدم لنا عددا لا يحصى من وجهة نظر سكوتى، لكن باستثناء المنظر الملغز حيث تطفو الزهور على سطح المياه ذلك

(١) لقراءة فيلم سينة السمعة، انظر وليام روثمان، سى السمعة الفريد هيتشكوك، جورجيا ريفيو ٢٩ شتاء

موحيا بمزاج جيمس ستيوارت الفذ، " .. إنه ليس حلمًا. لقد كنت هناك من قبل. لقد رأيته".

تنتظر تجاهه ثم تجلس. "لا، أبدا!" تقول ذلك بكل إصرار الرفض.

"مادلين، على بعد مائة ميل جنوب سان فرانسيسكو، هناك إرسالية أسبانية. تسمى سان خوان بايوتستا. لقد تم الحفاظ عليها تماما كما كانت من مئات السنين خلت كمتحف. الآن فكرى مليا، عزيزتى، فكرى مليا. لقد كنت هناك من قبل. لقد شاهدتها... الآن واصلى الحديث عن حلمك. ماذا فيه كى يربحك إلى هذا الحد؟"

لتصوير مادلين وهى تروى نهاية حلمها، مع تنبؤ فاتر للكابوس اسكت على نحو مفاجئ سكوتى، يربط هيتشكوك بثنائى من اللقطات المقربة، سكوتى ومادلين كل منهما مصور فى بروفيل شمالى، الذى يعبر على نحو دقيق عن الحميمية والانفصال بين المحلل (بفتحة على اللام، والمحلل (بكسرة على اللام). وقفت وحيدة على الخضرة، باحثة عن شىء ما. توجهت إلى الكنيسة. ثم خيم الظلام، كنت وحدى فى الظلمة مدفوعة إلى مزيد من الظلام. وجاهدت كى أستيقظ".



تتحرك الكاميرا مع سكوتى عندما يسير تجاه مادلين. وعندما ينطق بكلامه "سكونين بخير الآن، مادلين" يخسف الضوء فى التو بسكوتى داخل الصورة، وهو

فلقطة وجهة النظر تلك ورد فعل مادلين تجاهها لا يسمحان لنا بقراءة أفكار هذه المرأة، إنهما يكشفان فقط إنها مستغرقة، بينما سكوتى ليس كذلك، داخل لغز - لغز ميلاد وموت وحرية وحب، ووقوع في شرك، الذى يكمن فى القلب من أفلام هيتشكوك.

بأثر من ابتسامة، تنظر مادلين يمين الشاشة تجاه سكوتى، ثم إلى اليسار وإلى أسفل الطريق الذى يمرق بقوة، ثم بسرعة أمام الكاميرا مرة أخرى، عندها ترفع عينيها كي تتطلع إلى سكوتى. طوال هذا الوقت، تتجنب، وتظهر أنها تتجنب، تحديق الكاميرا. وبمنظرة ملؤها الإحساس تجاهه، يتطلع سكوتى باهتمام إلى مادلين. عندما يرى التعبير الجرى الذى تواجه به تحديقه، يسحب عينيه إلى الطريق، وابتسامة سارة تملأ وجهه (هذه ابتسامة لا تود أن ترى). نحن نقرأ سكوتى - كما تفعل مادلين - ككتاب مفتوح.

تبعد نظرها عن سكوتى، تتنفس بعمق وتحقق إلى الأمام. وقد تجنبت طويلا الكاميرا، الآن تحقق مباشرة فيها، أو عبرها، كما لو إنها تتشعب من منظر نتصوره.

ما يلي ذلك هو مجموعة من حركات البان البطيئة التى تسرى كالنتويم المغناطيسى، متصلة بعدد متساو من الامتزاجات، سلسلة معبرة على نحو غريب لانجذاب تلك المرأة. لكن يتجاوز تأثيرها هنا: وكرد على لقطة تحديق مادلين داخل الكاميرا، تؤثر فينا - هذه اللقطات - فعليا كلقطات وجهة نظر، كما لو أن الرؤى المصورة من قبل الكاميرا، رؤانا، هي إسقاطات لما تتخيله هي، كما لو أن ما يلي ذلك، ربما كل دوار، يمثل ما تتأمله^(١) مادلين.

(١) للإشارة إلى غرابة هذا الجزء، أدين بالشكر لجيمس شابيرو. الذى كانت دراسته للدكتوراه عن دور الفنان فى أفلام هيتشكوك (بين أمور أخرى) تفيض بمثل هذه الاكتشافات.

تبدأ اللقطة الأساسية فى هذه المجموعة فى تكوين أخاذ للقطعة داخل - لقطة. (مثل هذه التكوينات، التى طرحتها، يمكن أن تكون من جهة ما، تعويذات لصورة الفيلم، يعود صداها عبر دوار وبالفعل خلال كل أفلام هيتشكوك). ببطء تتحرك الكاميرا فى حركة بانورامية إلى اليمين حتى السور الحجرى وتسير أخيرا خلال الممر المقوس، وارتفع ستار آخر، ستار سينسدل فقط فى اللقطة الأخيرة من الفيلم.



اتحد الدوام الطويل لهذه الحركة مع بطئها الرئائى فى جعل هذه اللقطة صورة لعبور مكان وزمان، كما لو أنها تطرح سؤالاً عن كيف تتجوز الكائنات الإنسانية من هناك - من مادلين وهى محدقة داخل الكاميرا عندما تندفع سيارة سكوتى عبر الأشجار، كمثال - إلى هنا، وسؤال عن أين تكون 'هنا' تلك. كيف يمكن للكائنات الإنسانية أن توجد فى مكان ما وزمن؟ تعيد هذه الحركة للكاميرا ذات العبور البطئ الممتاز صدى شقة سكوتى التى تفتتح محادثته الأولى مع مادلين، قبل ذلك، عبورها لشقة إيرنى السابقة لدخول مادلين إلى الفيلم. تتكرر هذه اللقطة الأخيرة نفسها فى الجزء الثانى من الفيلم عندما يعود سكوتى إلى شقة إيرنى، لكن هذه المرة مع جودى. وفى نهاية المشهد الحالى، ستتكرر هذه الحركة، ويرجع صداها فى الحركة البانورامية البطيئة الرائعة عبر أفاق سان فرانسيسكو التى ستوحى بالانتقال إلى الجزء الثانى من الفيلم.

سيأخذنا مزج بطى آخر إلى خارج اسطبل العربات. تتواصل الكاميرا، فى حركتها حتى تصور الممر فى لقطة بارعة أخرى - داخل - الب - لقطة. وللحظة طويلة، ستنبت الكاميرا هذا التأطير، حتى تصوير الهيئة البعيدة، المتناهية الصغر لمادلين وسكوتى ظاهرة للعيان.

أخيرا، قطع إلى داخل الاسطبل، عندما يسأل سكوتى، "مادلين - أين أنت الآن؟" ترد مادلين، بابتسامة، "هنا معك". إذن أين كانت وأين كنا، عندما كانت الكاميرا "بعيدا"؟ وما الذى يورط الكاميرا - ما الذى يورط هيتشكوك، ما الذى يورطنا - فى العودة إلى تلك الشخصيات الإنسانية؟

"كل الأمور حقيقية"، يقول سكوتى، كما لو إنه مقتنع بأن مادلين ستعود الآن إلى صوابها لكن أثناء كلامه، تتحول عيناها تجاه الكاميرا.

"فكرى متى كنت هنا" يستحثها، وقد أمسك بذراعها. عندما بدأت مادلين، أخذت تحق فى الكاميرا، التى تحركت ببطء تجاهها.

"لم يكن هناك عربات كثيرة. كان هاك جياذ داخل الاسطبل. واحد كستنائى اللون، اثنان أسودان وآخر رمادى. لقد كان مكاننا المفضل، لكن كان ممنوع علينا اللعب هنا، وكانت الأخت تريزا ستؤنبنا". تأتى كلماتها متلعثمة، كما لو إنها تبذل مجهودا كى تنساب من ذاكرتها. وقد أدرك أن مادلين تنسل خارجا، ينظر سكوتى بنفاذ صبر فيما حوله حتى يكتشف جوادا خشيبا: "ها هو حصانك الرمادى لايد أن لديه مشكلة ما تدفعه للجري داخل وخارج الاسطبل قبل أن يضطر للفرار إقصة حياة سكوتى نفسها، لكن حتى لو أن الأمر كذلك... انظرى، هناك إجابة لكل شىء".

ما يطالب به سكوتى بسبب امتياز هيتشكوك البارز، عندما يقطع إلى لقطة تجمع كل شىء لا يملك سكوتى إجابة لها: مادلين وهى مصورة وظهرها للكاميرا

فى لقطه مؤثره داخل - ال - لقطه، داخل عالم كهذا، حتى وهو مصور من الخارج، منسجم مع لغز لا يستطيع سكوتى تفسيره.

تحملق مادلين داخل الكاميرا كما لو إنها تستحوذ عليها: هى شخص الكاميرا، كذلك بديلها أيضا داخل الإطار، تجسيدها.



وقد أسقط تباھيه بأنه محقق معالج نفسى معزول متورطا فقط فى الكشف عن تفسيرات منطقية، يتوسل سكوتى إليها، كاشفا عن رغبته: "مادلين، حاولى. حاولى من أجلى".

ما زالت عيناها مثبتتين على الكاميرا حتى عندما سمحت له بضمها إلى ذراعيه وتقبيلها. ثم فجأة تغمض عينيها وتروح معه فى نشوة هذه القبلّة الرومانسية العاطفية. لكن سمح لها، أو تسمح لنفسها، فقط بأوجز لحظة نشوة ممكنة.

تصوب عينيها إلى شىء ما خارج الكادر، تسحب نفسها فى نفس اللحظة التى يفصح فيها سكوتى عن نفسه: "أحبك، مادلين"!، ما تزال محدقة بعيدا، تقول: "متأخر للغاية. متأخر للغاية... هناك شىء ما على فعله".

يجرى وراءها، يمسك بها عند الخضرة، تنظر فى عينيها، تقول، "هل تصدق إننى أحبك؟"
"نعم".

"وإذا فقدتني ستعرف حينها إننى.. إننى أحبيتك وأردت أن أعيش معك؟"
"لا، لن أفقدك".

"دعنى أدخل الكنيسة. وحدى".

تقبله ويدعها ترحل. عندما تتوقف للنظر إلى البرج، يقطع هيتشكوك إلى نظر سكوتى الذى يتابع تحديقها. محذرا، أخذ يصيح "مادلين!" وتبدأ مطاردة. إنه، بطبيعة الحال، دوار سكوتى الذى يمنعه من الصعود حتى سطح البرج قبل أن تخفى مادلين داخل باب مسحور وجسم يهوى إلى أسفل الكنيسة بعيدا.

ليس هناك شك فى عنف خطة سكوتى التامة، خلال النصف الثانى من الفيلم، بالدفع بجودى كشبيهه لمادلين. لكن قبل إدانة سكوتى، من المهم أن تضع مجموعة من الاعتبارات فى الحسبان.

أولاً، جودى هي مادلين. برغم أن سكوتى لا يستطيع أن يجعل ذاته تتصل بجودى حتى تعترف - بوجود - مادلين داخلها، منذ البداية يلمح المرأة التى يحبها داخل جودى ("لا، جودى، هناك شىء ما داخلك..."). عندما تكتب جودى ملحوظة لا ترسلها أبداً إلى سكوتى - وبإلها من إيماء مشهودة بالنسبة لهيتشكوك أن يجعلنا على علم بسر جودى، كاسرا على نحو واضح كل القواعد الخاصة بالقصص المثيرة لأفلام هيتشكوك - تستكمل هي الأمر بالصمود والكذب جاعله إياه يحبها "من أجلها هي" وهكذا "انسى الأخريات، انسى الماضى". لابد وأنها تعتقد أن شخصية جودى - أسلوب جودى فى ارتداء الملابس، فى مكياج - = تزيين - نفسها، مشيتها، كلامها - هي ذاتها، على الأقل هي من خلقها الخاص. (لكن على شاكلة من ستكون إذن) رغم ذلك فإن جودى غير تامة، غير كاملة الخلق، بالتأكيد فإن توقعها للخلق قد صور لها نفسها فى الدور الذى يخلقه لها إليستر. وما أن تحولت إلى مادلين فلا عودة إلى جودى. يمكن أن تمثل دور جودى، لكن فقط بكبح مادلين داخلها، أى فقط بتأدية دورها - مسرحيا. فى كل الأحوال من هي عند هذه النقطة؟ من هو وكيل هذا الكبح؟ من تمثل؟ يفقد خط التفكير هذا إلى فهم إنه أيا ما كان العنف الذى يتعامل به سكوتى مع جودى رغم بعض الوعى - الذاتى الذى يمتلكه، فإن هدفه هو تحرير ذات هذه المرأة. لو أن جودى كانت امرأة أخرى تشبه ببساطة مادلين، هل كان سيعاملها - وهي كانت ستسمح له بمعاملتها - بمثل هذه المعاملة؟ إننى أفهم أن سكوتى يعرف فى صميم قلبه - وجودى تعرف فى صميم قلبها إنه يعرف - أن جودى ومادلين هما نفس المرأة.

ثانياً، لقد وعد سكوتى مادلين إنه لن يفقدها، وهو ما يعنى، جزئياً، إنه لن يدعها تفقد، إنه سيحافظ عليها آمنة. وأن خطته المتهورة إنما تعهد بتنفيذها ليس من أجل نفسه فقط وإنما أيضاً من أجل مادلين، وبالتالي من أجل جودى. مرة أخرى، لو أن جودى امرأة أخرى، فسيكون من الخطأ - رغم أنه يمكن تفهمه سيكلوجياً، بمبدأ متسامح - بالنسبة إليه أن يعاملها فقط كأداة للحفاظ على وعده تجاه مادلين. دوار هو حكاية ليست عن الخلق وإنما عن إعادة - خلق امرأة.

ثالثاً، رغم أننا نميل للتفكير فى جودى كضحية بريئة، مثل كارلوتا فالديز، "لسلطة وحرية" الرجال، فإن جودى متواطئة فى جريمة قتل (حتى لو إنها قد حاولت منعها عندما كان الوقت قد تأخر لغاية) وفى حبكة العنف الشيطاني ضد سكوتى. كيف يمكن لجودى أن تجعل سكوتى يحبها "لنفسها" إذا كانت، حتى الآن، تكذب عليه، ناكرة من تكون؟ فالتفسير العميق لمحرك جودى لـ "الصمود والكذب" هو إنها تتمنى لسكوتى أن يستعيد مادلين (وهو ما يعنى أن ليس هناك مصادفة عندما ترتدى العقد الذى يورطها فى اتهام). تتمنى جودى لسكوتى أن يقودها إلى النقطة التى تكشف فيها عن هـى - لكن دون أن تفقد حبه. بقدر عنف سكوتى فى "تغيير" جودى، فإن سيصبح أكثر عنفا إذا ما فشل فى إنجاز الدور الذى تدعوه جودى إلى أن يلعبه. يحتاج سكوتى نفسه إلى المداواة، رغم أنه ينتبه لفكرة جودى ويصير معالجها.

رابعاً، لقد وعد سكوتى جودى أن يحبها إذا سمحت له بتغييرها، وهو يفى بوعده، كما يفعل جيمس ستوربات دائما فى أدواره السينمائية النقية. وهى نقطة اعتمدت عليها ماريان كينى وكذلك هى جزء من تفرع قراءتى الخاصة. فهيتشكوك يتهم كثيرا من أبطاله المزعومين، مثل سيرجون فى - فيلم - جريمة قتل! غير إننى لا أعتقد إنه يتهم خطة سكوتى، رغم أن دوار يغالى فى وحشيته، ومظهره القاسى كما أنه يصر على إنها لن تنجح. ما يؤدى إلى فظاظة سكوتى هو رفضه البطولى فى أن يدع حبه يفقد وفى إرادته البطولية على نحو معادل فى أن ينغمر داخل المجهول. ففشله يعد مأساة.

المشهد الثانى الذى أود أن أفسره هو نهاية الفيلم، الذى يبدأ بإتمام "تغيير" جودى. عبر لقطة من وجهة نظر سكوتى، تخرج جودى/ مادلين من الحمام، مضرجة الوجنتين بلون أخضر رقيق (ظاهريا بسبب لافتة النيون خارج الشرفة) ثم تتجه قدما، والرغبة فى عينيها إلى أن تصير "حقيقية".

تؤدي قبلتهما بحركة ٣٦٠ درجة مهيبة للكاميرا في سياق حيث، بطريقة رائجة، تتغير فيه الخلفية إلى اسطبل العربات. يلاحظ سكوتى هذا (مثل باستير كيتون في شرلوك الصغير) يرتبك للحظة - هذه لمسة موحية - حتى يدع نفسه تستغرق مرة أخرى في القبلية. يحدث اختفاء، فربما يمارسان الجنس لأول مرة.

عندما يظهر المنظر تدريجيا مرة أخرى، يمر سكوتى بعملية تغيير: فهذا رجل في سعادة الحب، وجيمس ستيوارت الحقيقي، الطفولى والباكى، قد استعاد حياته. (إن ذلك مثل تلك اللحظة في سينة السمعة في لحظة خطرة داخل سرداب النبيذ، دفن يتوقف أخيرا تبويزه ويصير كاري جرانت الحقيقي) لكن عندها ترتدى جودى عقد كارلوتا. هذا يحدث أثناء حديثهما حول أين سيتناولان عشاءهما (فى إيرنى؟ هل لديك شيء عن إيرنى، هل لديك؟" فى كل الأحوال، إنه مكاننا المفضل"). وهو ما يقاطع باستطراد مرصع بسخریات ("هذه مجرد" "أوه، لا، أنت تلخبطنى" "هذا ما أعتقد، الآن هذه مجرد" "أن ذلك متأخرا للغاية، على أن أجهز نفسى"). تقول جودى "فجأة أنا جائعة" "هل تذهبين إلى مكان آخر؟" "لا، لا فأيرنى مكان لطيف. سأتناول شريحة كبيرة من اللحم الفيليه الرائع. دعنى أرى، أن أبدأ، أعتقد إننى....".

بهذا الكشف الكوميدي عن شهية جودى الأكلية، تلتف كى يساعدها فى - ارتداء - عقدها. "كيف تربط هذا الشئ؟" "هل ترى؟" أخيرا يرى ويقطع على منظره، وحركة الكاميرا على العقد المنعكس فى المرأة. يقدم هذا لحظة إبداع - فنى - أخرى لهيتشكوك فى إفساحات الكاميرا. فهناك قطع "غير مرئى" إلى بورترية كارلوتا، تستمر الكاميرا فى حركتها، ثم تتسحب حتى تصور مادلين داخل

المتحف، مأخوذة أمام اللوحة. في الصورة التي تمتزج ببطء مع العودة إلى الحاضر، للحظة يطول أمدھا صورة البورتريه تظهر بدقة عينا سكوتی.



وقد عرف الآن (لكن ما الذى يعرفه؟) وبدون أن تعرف جودى إنه يعرف، تتغير حالة سكوتی علي نحو ينذر بالشر. تقول "أولا فركشنى قليلا" تحيط بذراعيها، لكن شفتيه لن تتطابق على شفتيها.

لا تطالب بالاستحواذ وإنما تبحث عن الاطمئنان، تسأل، "أوه سكوتی لقد جعلتك مضطرا الآن، ألم أفعل ذلك؟" لكنه وقد تجاهل الرد يقترح الذهاب للمدينة من أجل العشاء.

هناك مزج إلى السيارة على الطريق. في هذا الجزء، يعيد هيتشكوك لقطات من قيادة السيارة السابقة إلى الإرسالية، تشتمل بعصبية على لقطة للأشجار والسماء من وجهة نظر مادلين. وهذا يجعلنا واعيين بوعى جودى أن ما يحدث هو تكرار وتجديد لحسنا بتوافقها مع الكاميرا.

أخيرا تسأل جودى "إلى أين ستذهب؟" يرد سكوتی بسخرية، "هناك شيء أخير على أن أفعله..." ويقطع هيتشكوك إلى وجهة نظر جودى: يتحول وجهه

سكوتى بقشعريرة إلى بروفيل. (استخدام لقطة البرو فيل هذه كى يدلل على انسحاب أو رفض هو كذلك بصمة هيتشكوكية أخرى) "وعندها سأتححرر تماما من الماضى".



مزج من وجه جودى المكفهر إلى السيارة وهى تنساب على أرض الإرسالية. عندما تسأل سكوتى لماذا هما هنا، يجيب عليه "أن يعود إلى الماضى... لآخر مرة. لقد ماتت مادلين هنا، جودى. إننى أريد منك أن تكونى مادلين لفترة قصيرة. وعندما ينجز ذلك سنصير معا أحرارا".

جودى راغبة عن، قول أية كلمة، وتبذل محاولات للفرار، لكن سكوتى يجبرها على الذهاب معه إلى الكنيسة، حيث الأحيان المتعلقة بما حدث فى اليوم المصيرى الذى سحبت فيه مادلين إلى داخل البرج. (عبر هذا المشهد، وفى الصعود المرهق للبرج، يكرر هيتشكوك لقطات من المشهد الأسبق).

على أرضية البرج، يقول سكوتى "لا يحصل المرء غالبا على فرصة ثانية. أنت فرصتى الثانية. أنت تشبهين مادلين الآن. اصعدى السلالم!" يدفعها. "اصعدى السلالم!".

عندما يتبع سكوتى جودى فى صعود السلالم، تنتابه نوبات الدوار. يكرر هيتشكوك مرة أخرى لقطات من المشهد الأسبق.



متضمنة نظرات سكوتى الشهيرة إلى ما تحت بير السلم التى تمتزج بدوار الزووم والبان، خالقة وهم فضاء منحسر ساكن لا يتحرك فى نفس الآن. وما ينحسر فى رؤية سكوتى هو قاع بير السلم، مكونا لقطة أخرى مجسدة - داخل - ال - لقطة، ولازمة متكررة أخرى لإطار الفيلم. اللقطات التى تعبر عن دوار سكوتى هى أيضا من كشوفات هيتشكوك للكاميرا: فيعد دوار سكوتى معرفته بأنه مدان من خلال تحديق كاميرا هيتشكوك. أخيرا يصل سكوتى إلى الحد، كما فى المرة الأولى، بسبب له دوار. التوقف عنده. "هذا أقصى ما أستطيع الوصول إليه" ينظر إليها.

"لكن استمرى أنت".

تحقق تجاهه بحذر.

"... العقد، مادلين... تذكرت العقد"

"دعنى أذهب!"

"لا، علينا الصعود إلى أعلى البرج، مادلين!"

"لا تستطيع، أنت خائف!"

"الآن سنرى. سنرى. هذه فرصتى الثانية..."

"لا.. أرجوك!"

"لكنك عرفت ذلك اليوم إننى لن أتمكن من ملاحقتك. أليس كذلك؟ من كان هناك عندما وصلت إلى أعلى؟ إليستر وزوجته؟"

"نعم"

"نعم، ولقد كانت المرأة التى ماتت. الحقيقية، ليس أنت.

أنت كنت نسخة وليس أصل، كنت مزيفة، أليس كذلك؟

يضع سكوتى بعنف يده على رقبة جودى وقد انتابه غضب عارم.

"هل ماتت أم - ما زالت - حية؟"

"مينة. لقد كسر عنقها"

"لقد كسر عنقها. لم يتردد فى فعل ذلك، أليس كذلك؟"

وأخذ يسحبها بعنف لأعلى السلم.

تتوقف قوة ذروة دوار على - مدى - اقتناعنا بوجوده داخل سكوتى كى يخلق جودى، كى يهشم عنقها، كى يلقي بها من أعلى البرج.

وأداء جيمس ستيورات للغضب وأداء كيم نوفاك للفرع هو أمر مقنع للغاية لدرجة إننى قد وجدت نفسى أتخيل عند ذلك الحد من تصوير الفيلم، أن ستيورات قد فقد السيطرة، وأن ما تسجله الكاميرا لم يعد تمثيلا، ومن هنا فإن هيتشكوك، مندفعاً وراء شعوره الخاص، يواصل تصويره فى كل الأحوال. (أم هل يشارك ستيورات توقيفه؟) يضيف هذا الخيال ملمحاً حاسماً على ذروة دوار: فما أن يسحب سكوتى جودى إلى أعلى البرج، فلن يتمكن كائن على الأرض أن يخمن ماذا يمكنه أن يفعل. (وفى فيلم فرانك كابرأ إنها حياة لذيذة تم سبر غور طاقة ستيورات على

الغضب، الجانب المظلم من استعداده غير المتعادل كى يحدد ما بداخله بناء على رغبة).

"إذن عندما وصلت هناك يقوم هو بدفعها من أعلى البرج. لكن أنت التى صرخت. لماذا صرخت؟"

"أردت أن أوقفه، سكوئى. جريت كى أوقفه. أنا..."

"أردتى أن توقفه. لماذا صرخت؟ لطالما خدعتنى حتى ذلك الحد؟ لقد مثلت دور الزوجة بإتقان، جودى. لقد استغلك، أليس كذلك؟"

"نعم"

"لقد حولك تماما كما فعلت أنا. بشكل أفضل... وقفزت تجاه الخليج، أليس كذلك؟ أراهن أنك سباحة ماهرة، أليس كذلك؟ أليس كذلك؟"

"نعم" بصوت بالكاد يسمع.

"أليس كذلك؟"

"نعم"

"ومن ثم ما الذى فعله؟ هل طاردك؟ هل استعادك؟ هل أخبرك بما يجب أن تفعله بالضبط، بما يجب أن تقوليه؟"

تصمت.

"لقد كنت تلميذة ذكية، أيضا، أليس كذلك؟ لقد كنت تلميذة ذكية. حسنا لماذا وقع اختيارك على؟ لماذا أنا بالذات؟ لقد كنت البداية. لقد كنت الشاهد المخدوع. كنت..."

وقد أدرك فجأة أنه قد وصل إلى الباب المسحور فى أعلى السطح، يصير سكوئى بغرابة هادئا. "لقد فعلتها. لقد فعلتها".

"ماذا ستفعل؟"

"سنصعد لأعلى وننتظر في مكان الجريمة.جودى"

عندما يسحب سكوتى جودى أخيرا إلى سطح قمة البرج، يلقى بها عند أعلى سفح (يصوران على نحو مشحون مما يكرر اللقطة المفتاح لمشهد العودة للماضى).



"إن هذا هو مكان الجريمة. وأختبأ كلاكما هناك وانتظرتما حتى تنقشع الغمة، بعدها تسللتما ورحتما للمدينة، أليس هذا ما حدث؟ ثم - كنت فتاته، هو؟ حسنا ماذا حدث لك؟ ماذا حدث لك؟ هل تخلي عنك؟ أوه، جودى، بكل أموال زوجته، وكل تلك الحرية وكل تلك القوة..."

يتحرك سكوتى تجاه جودى، تتابعه الكاميرا إلى اليسار.

تتراجع بعيدا عنه، وتضغط نفسها بياس تجاه الحائط.

"ولقد هجرك. ياله من عار. لكنه يعرف إنه فى مأمن. إنه يعرف إنك لن تتطقى بكلمة. هل أعطاك أى شىء؟"

"بعض المال"

"والعقد. عقد كارلوتا. لقد كان حيث ارتكبت خطأ، جودى. لا يجب أن تحتفظى بمجوهرات جريمة. لم يكن عليك أن...". تقريبا وقد انتابته ذكرى حبه،

يأخذ سكوتى نفسا عميقا، ويهتز بشهقة. "... لم يكن عليك أن تكونى بمثل هذه العاطفية".

ينصب رأسه للوراء، يلف بعينه، يأخذ نفسا عميقا آخر ثم يسكب كل اشتياق جيمس ستوارت داخل كلماته التالية. "لقد أحببتك للغاية، مادلين!"

"سكوتى - لقد كنت فى مأمن عندما وجدتنى. لم يكن هناك شىء تثبته. عندما رأيته مرة أخرى، أنا.. لا أستطيع الفرار، لقد أحببتك للغاية أيضا. لقد خضت فى خطر وسمحت لك بتغييرى لأننى أحببتك وأريدك" تسير قدما لخطوات "أوه، سكوتى... أوه سكوتى، أرجوك... أنت تحبنى الآن. حبنى...".

لقد صور هيتشكوك هذا الجزء من الحوار كتبادل للقطات تفصل جودى وسكوتى فى لقطات منفصلة. ما تزال تتقدم نحوه، تدخل فى إطار "لقطته" وتلقى بذراعيها حوله: "اجعلنى آمنة!"

"متأخر جدا، متأخر جدا" يقول سكوتى، معيدا صدى كلمات مادلين.

"ليس هناك فرصة لاستعادتها..."

"أرجوك!"

ينظر سكوتى تجاه جودى، يخلق فيها، ثم يقبلها بعاطفية كما فعل فى حجرة الفندق، وأمام اسطبل العربات. لم يسأل عن إثبات لحب جودى، فهو يصدقها، كما صدقها المرة الأولى. فمهما فعلت المرأة التى بين ذراعيه وأيا ما كانت، فهو يحبها ويسامحها. بقدر شغفه بالأمر، فإن قبلتهما خالدة. لقد تجاوز دواره وحقق مطلبه. لكن سكوتى، رغم جدارته ببطل رومانسى، كما هو عليه، يوجد داخل إطار فيلم لهيتشكوك. فلا يتملك القوة أو الحرية كى يحافظ عليها فى حالة أمان.

وكما حدث داخل الأسطبل، تتسل جودى من القيلة، وتتجذب عيناها لشيء ما خارج الشاشة. فى تلك اللحظة يقطع هتشوك إلى لقطة من وجهة نظرها. ترى جودى شكلا خاليا من ملامح إنسانية، مثل لقطة وجهة النظر المكررة للأشجار والسماء. ثم وعبر الإمساك بمرأى اللاشيء، يتضح سلويت، بالكاد يمكن رؤيته فى الظلال.

تتسع عينا جودى فزعا، لكن سكوتى، الذى لا يرى ما تراه، لا يدرك أن هناك شيئا ما خطأ، حتى، الصراخ "أوه لا، لا، لا!" تخطو شمال الشاشة خارجة من الكادر. ثم يلتف سكوتى ومتحركا تجاه الكاميرا حتى أن وجهه يتضخم داخل اللقطة، ينظر تجاه يمين الشاشة عندما ينطق صوت المرأة خارج الشاشة بهذه الكلمات "سمعت أصواتا".

هناك صرخة مرتعشة ويتحرك سكوتى فى الانحاء بنظرة فزع ورعب، مازال دوى الصرخة يتردد، ويتقدم شكل السلويت تجاه الضوء. إنها راهبة، وتنتظر مباشرة تجاه الكاميرا. وهى تلف نفسها أخذت الراهبة تتمم "الله رحيم" ثم بدأت فى شد حبل الجرس.



عندما دق الجرس الضخم، تتسحب الكاميرا وتدور عكس اتجاه عقربى الساعة حتى أن حائط البرج الأبيض يملأ الكادر، خالقا ومضات بيضاء هيتشوكية

مبهرة وفي نفس الوقت إسدال الستار الأخير، دلالة على انتهاء العرض. ومع ذلك فإن البراعة الأخيرة لهيئتكم آلت إلا أن تستكمل.



تتواصل الحركة، كاشفة الآن الكاميرا كي تكون - طوال الوقت - خارج غرفة البرج، محبلة موقعا متعذر بلوغه كائن بشرى كان على الأرض. ما تزال الكاميرا تتسحب حتى تقوم بتصوير سكوتى، ناظرا لأسفل رأسه، ويداه على جانبيه

فى تؤسل وكرب صامتين بينما الجرس يواصل صليله. مع إعلان الكاميرا بأن هيتشكوك قد أنهى فيلمه.



ما هى الرؤية التى حضت جودى للغوص داخل موتها؟ من أو ماذا أحييا هذه الرؤية التى لن يقاسمها فيها - أو ربما لا يستطيع - سكوتى؟ ولمن هذه الرؤية؟

بالنأكيد، تعتقد جودى أنها ترى شبحا. لكن شبح من هذا الذى لن يستريح حتى يقبض على حياة جودى الخاصة؟ ولماذا يمتلك هذا الظهور الشبحى مثل هذه السطوة عليها؟ إنه شبح مادلين الحقيقية، زوجة جافين إليستر، تبحث عن انتقام لمقتلها؟ شبح كارلوتا فالديز، مرسلا إليها لعنته، يطالبها بالقضاء على حياتها؟ أو أم هذا شبح جودى نفسها، رؤيا للنفس كما هى بالفعل ميتة؟ (هذا بالنسبة لذراعى سكوتى، كما تطرح ماريان كينين، ذراعى الرجل الذى تحبه، فجودى محكوم عليها للأبد أن تكون الشبح الذى يحبه).

يعد هذا الظهور الشبحى فعليا أما صارمة خارقة للعادة. فربما ترى جودى أيضا هذا الشكل بدقة على الحال الذى هى عليه: وكيله قانون الرب، وممثلة لعالم النساء. وطبقا لعقيدة الراهبة، فجودى خاطئة لم تكسب السعادة التى تبدو فى متناول يديها. لكن إذا استطاع سكوتى أن يسامح جودى، لماذا لا تستطيع هى أن تسامح نفسها؟ ولماذا تملك عقيدة الراهبة تلك السطوة عليها؟ أم لعيون كارلوتا فالديز

الزائغة منحت لها هذه الرؤية؟ هل هي كارلوتا، وقد سيطرت على جودى، التى ترى الظل وتقفز كى تلقى حنفها؟

أم إنه طيف جافين إليستر الذى تراه جودى؟

يجب أن يضاف لهذه الشبكة الهيتشكوكية المميزة من الالتباسات والمفارقات الظاهرية: فى رؤية جودى، يتقدم المبدع قدما أيضا - فهيتشكوك هو الشبح، هيتشكوك الرب الذى تم تجاوزه قانونه الخاص، هيتشكوك الأم الصارمة الخارقة للعادة، هيتشكوك جافن إليستر الشيطانى. بالزج إلى موتها، تسلم جودى بشروط وجودها، شروط أى كائن محكوم عليه بالتحديق لكاميرا هيتشكوك. لقد أقصى سكوتى دواره، متخلصا من إدراكه للحقيقة التى تحدى فى جودى ظاهريا. وفى قبلته لجودى، يصدق ببقاء أن السعادة فى متناول يديهما - وتعشقه جودى بسبب براعته. لكن سكوتى لا يمتلك الوصول إلى رؤية جودى، وليست لديه فكرة عما يسكنها من أشباح ولا ما تدعيه على نحو حاسم. دوار مبدع مثله مثل شيطانى، مثل قاتل، مثل جافين إليستر ومثله مثل ضحية، مثله مثل غير المعترف، مثل امرأة، مثل جودى.

لا يعد دوار ميلودراما المرأة المجهولة، رغم أن "امرأة مجهولة" فى تحديد كافيل المنضبط - امرأة تترك شرطها بطريقة أكثر عمقا من رجال عالمها، التى تمتلك رؤية عميقة، ذكاء وعمق المشاعر - تنعب دورا أساسيا بالفيلم وفى الأفلام المثيرة لهيتشكوك بشكل عام.

حكايات جودى و كارلوتا هى من نفس صنف ميلودرامات المرأة المجهولة، رغم إنها تبدو مفنقدة ارتباطا: لماذا تنتاب جودى - أشباح - تراجيديا كارلوتا؟ إنه يساعد فى التفكير بارتباط جودى ليس فقط مع كارلوتا فالديز، الأم التى انتزعت منها ابنتها، وإنما أيضا مع ابنة كارلوتا، الفتاة الصغيرة التى فشلت

أمها في الاحتفاظ بها فصارت مفقودة^(١). وهذا يقدم مفتاحا لنفسية جودى فهى تحتفظ بصورة فوتوغرافية لنفسها مع أمها، التى، بعد وفاة زوجها الأول، تزوجت برجل لم تحبه ابنتها، متوقعة رحيل جودى إلى المدينة الكبيرة بحثا عن رجل يحبها من أجل ذاتها هى، ثم تقع فى شرك إليستر.

أعطى الكثير من الاهتمام النقدى إلى العلاقات بين الأمهات والأبناء فى أفلام هيتشكوك، لكن ليس هناك دراسة عن المأسى التى تتسبب فى سقوط نساء عندما تخيب مساعى الحب بين الأم والابنة، رغم أن ذلك هو الثيمة الرئيسية فى - أفلام - الطيور ومارنى، رائعتى هيتشكوك الأخيرتين، وهو خيط ينساب خلال الأفلام التى يسبقهما. أفكر، على سبيل المثال، فى ذلك الخيط الموحى الرائع فى Stage fright مرحلة فرع. فبعد ما أقرت بذنبها تحاول شارلوت (مارلين ديتريش) أن تحكى للمخبر المحترم ميلش كيف حدث الأمر معها، كى تصف المشاعر التى تولدت لارتكاب الجريمة: "عندما تمنح كل حبك ولا تحصل على شيء سوى الخيانة فى المقابل، فيبدو الأمر كما لو أن أمك قد صفعتك بشدة على الوجه".

على مستوى ما، فإن شخصية جافين إليستر، الرجل الذى وصل أولا إلى جودى وبمشاركتها أول من حولها إلى مادلين - وهذا يميز دوار عن ميلودرامات المرأة المجهولة. وبالطبع فإن ماضى جودى مع إليستر - الذى يسيطر عليها، هو أيضا ذنبها السرى. ويعد ذنب المرأة مظهرا آخر يميز دوار عن نوع كافيل. ولو لم يكن هناك ماضى جودى المذنب مع إليستر فسيصبح دوار شديد الشبه برسالة من امرأة مجهولة أو حصاد عشوائى: ميلودراما عن حب امرأة لرجل لا يقدرها، ولا شيء يمنع أن ينتهى الفيلم بقبلة عند البرج. لكن بدون الذنب المرافق - لعلاقة - إليستر وجودى لن يصير دوار فيلما هيتشكوكيا مثيرا. وجزء مما يعنيه هذا أن الفيلم لن يدعو لبيانات الكاميرا التى بواسطتها، كما رأينا، يطالب هيتشكوك

(١) ساعدنى تشارلز وارن فى إدراك دلالة هذه النقطة وقدم الكثير من الاقتراحات القيمة فى جزء سابق من هذا الفصل.

إبداعه، بمعنى أن إبداع ليستر نيابة عن هيتشكوك هو الذى يوضح نفسه فى هذه الإيماءات ذات البصمة المحددة.

فى الأنواع التى يقوم بدراستها كافيل، تعد الكاميرا آلة تحول الشخصيات الإنسانية باستقلالية عن المقاصد الإنسانية. فى سينما هتشكوك المثيرة، مثلما يبين سيكو بوضوح، تعد الكاميرا أداة تخنيط، وليست - أداة - تحول: فالكاميرا تمارس عنفا تجاه شخصياتها، تثبتهم وتنفخ وهم الحياة فقط فى داخل هذه الأشباح، (تعد الكاميرا أداة تنوير مثل هيتشكوك، رغم أن حقائقها هى أيضا عمياء). إنها هذه الكاميرا القائلة، منسجمة على نحو غامض مع عدم الوعى بالنساء، إنها أداة إبداع للسينما المثيرة عند هيتشكوك، التعبير الأنقى عن يكون هيتشكوك.

هكذا، إنه أيضا الدرع الكامل لبصمات هيتشكوكية - إسدال الستارة، خسوفات، ومضات بيضاء، لقطات - داخل لقطات، لقطات برو فيل (جانبية)، شخصيات مشحونة (مفعمة) رمزيا، إلخ، التى تشير إلى كل مشهد لهيتشكوك - وتخرج دوار، أو التى بها يخرج دوار نفسه، من ميلو دراما المرأة المجهولة. فبصمات هيتشكوك هى تعبيرات لرفضه أو لعجزه للتخلى عن ما يميزه، أبدا لن يغمس نفسه على نحو غير مشروط فى مصائر شخصياته، أبدا لن يترك حكايته الخاصة دون حل.

رغم أن هذه البصمات، كما رأينا أيضا، تظهر قرابة هيتشكوكية، تماهيه، مع المرأة المجهولة التواقة على نحو يائس للوجود. لم يتعد أبدا هيتشكوك حدود قضيته الخاصة، اشتياقه الخاص للاعتراف. فهيتشكوك هو المرأة المجهولة، وهذا، أيضا، يميز دوار عن نوع كافيل.

كى تكون على ثقة، فإن، فيلم، رسالة من امرأة مجهولة يماهى نفسه مجازيا مع الرسالة التى تسبب ضعف الرجل، وبالتالي يتماهى مبدعه مع المرأة المجهولة التى تكتب الرسالة. لكنها رسالة تمثل عرضا جذبا إلى حد أن إشارة أوفيلس بتماهى نفسه مع المرأة التى كتبت الرسالة تتضح فقط بلاغيا، فقط بطريقة

ساخرة، كما لو أن عقله قد فرغ من كل شيء باستثناء خلق موضوع جمالي كامل. (كى نكون على ثقة، فإن وقفة هي نفسها أو فيليس قد ابتعدت كى تكون ساخرة، قناعا لعمق يصعب فهمه لتماهيه مع - ربما تميزه عن - المرأة المجهولة بالفيلم). على العكس، فإن دوار، بسبب كل مفارقاته، يعرى على نحو مكشوف هيتشكوك كى يسهل قراءته.

يوحي كافيل، فى قراءته لميلودراما المرأة المجهولة وبالمثل كوميديات الزواج ثنائية، بوضع كلماته الخاصة إلى ما نقوله تلك الأفلام لجمهورها. وقد تكلم بصوته الفلسفى الخاص وبعيدا عن خبرته الخاصة لتلك الأفلام، فهو يفصح عن نفسه كى تكون، رغم كل شيء، عضوا ممثلا لهذا الجمهور. يعد الاستلهام الأيمرسونى (نسبة إلى ايمرسون - م -) فى هذه الأفلام الأمريكية لخلق اتصال إنسانى كامل، ويقاسمه فى ذلك جمهورها، هو أمر - من خلق - كافيل أيضا.

إننى أجد أن قراءة أفلام هيتشكوك المثيرة، قراءة هيتشكوك، مع علاقته الملتبسة بأمريكا، هي قضية مختلفة للغاية، إننى أجد نفسى باستمرار مطالبا بالعثور على اكتشافات، أن أرى أشياء قد لا يراها الجمهور بشكل اعتيادى، أو أن أرى أشياء مألوفة على ضوء غير مألوف، وذلك للعثور على صلات غير متوقعة. فدوار الذى ينتج، على الأقل فى تفاصيل، عن هذا المقال هو ليس نفس الفيلم الذى يشاهده المشاهدون بشكل اعتيادى (رغم أن قراءتى قد عنيت بالخبرة الشائعة، التى تفسر كالخبرة التى تقش فى الاعتراف بهيتشكوك وبالتالي لم تظن لمقصده).

كى نقرأ فيلما لهيتشكوك معناه أن نفهم أن هيتشكوك هو الأكثر مجهولية كما أنه الأكثر شعبية بين صناع الأفلام. فأفلامه تعد تأملات فى المجهول، تنتج عن وتنتج إلى شرط المجهول. لا يجسد دوار تساميا، ولا اتصالا نموذجيا أو زواجا أو وجودا إنسانيا متحققا على الأرض، فمع كل خلاص هناك الهلاك الأبدى، وهيتشكوك نفسه هالك، وليس آمنا. ومع ذلك فأفلام هيتشكوك هي أيضا تظاهرات عن إمكانية معرفة الكائنات الإنسانية. ومع أنه كى تستقبل درس

هيتشكوك، كي نعرف هيتشكوك عبر أفلامه، معناه أن نسلم نفسك للمجهول، لا أن نتسامى بها.

كي تفحص العلاقة بين سينما هيتشكوك، وميلودراما المرأة المجهولة وكوميديا الزواج (ثانية)، فمن الضروري أن تفصل الدور الرئيسي الذي تؤديه شخصية المبدع في فيلم مثل دوار. هل أفلام مثل دوار التي تروى قصة مبدع تكون نوعا متلائما مع دراسات كافيل أو ربما مجموعة متلائمة من الأنواع (ربما يكتشف كل إبداع حقيقى قصته الخاصة)؟ أم أن - هذه الأفلام - متعذر الوصول إليها من قبل مفهوم النوع، فهو يتجاوز حدوده، كأداة نقدية؟.

الفصل الرابع عشر

شمال عن طريق شمال غرب:

الأثر الخالد لسينما هيتشكوك

بإنتاجه عام ١٩٥٩، يصل شمال عن طريق شمال غرب إلى نهاية مرحلة كانت شعبية هيتشكوك في ذروتها. إنه يلي دوار، الذي اعتبره الكثيرون فيلمه الأعظم، يليه فيلم سيكو، الذي يدهش سينما هيتشكوك، ومعه باتت كل التقاليد الهولودية في حالة أزمة. يتبأ سيكو بموت عالم السينما، لكن شمال عن طريق شمال غرب تسيطر عليه بفرح روح تحاكي - فيلم - واحد وثلاثين خطوة، الفيلم الذي حاز منذ خمس وعشرين سنة على العالم بأكمله كجمهور لهيتشكوك وأسس في عز انتصاره "الفيلم المثير" لهيتشكوك كنوع. لقد أمسك شمال عن طريق شمال غرب بامتياز بالحالة المبهجة المبكرة للسينما، مشيدا ذروة ما زالت، جاعلة معظم الجمهور، يصفق، حتى الآن، وهو واقف. إنه إثارة هيتشكوك التامة، الذي أمتنع بهبة من السرور غير مسبوق. لقد تجاوز واحد وثلاثون خطوة ببلوغه نهاية سعيدة على نحو متكامل. في واحد وثلاثين خطوة يعطى الموت الحزين للسيد ميمورى بارتباط هاناي وباميلاً مظهراً كئيباً يتساوى مع بهجته، بالإضافة إلى أن الفيلم يسيطر عليه المصير المأساوى لمارجريت، زوجة المستأجر، المرأة التى تمنح هاناي المعطف فيمنع الرصاصة من الوصول إلى قلبه. إنها امرأة ذات ثقافة، عاطفة وعمق روحى، على معرفة بأن المعاناة هي قدرها الخاص، إنها سلبية البطلات المأساويات - لأفلام - الرجل الخطأ ودوار. تهب مارجريت هاناي بركتها، كما يفعل المحتضر السيد ميمورى، ولكنها ممنوعة من السعادة. وقد تقهقرت مأساتها الخاصة إلى الخلفية، رغم أن نكبتها هي شرط يتوقف عليه ارتباط

العاشقين فى سبيل خلق الشخصية المركبة المتفردة لإيف كندال، يمزج شمال عن طريق شمال غرب بامبلا الفطنة فى واحد وثلاثين خطوة، المرأة المقدر لها الارتباط بهاناي، مع مارجريت المأساوية، التى تبارك هذا الارتباط وتستسلم للأمر الواقع وتستغنى عن حب هاناي، وأيضا مع أنابيل سميث، المغامرة الغامضة التى يغرق موتها هاناي فى دوامة مواجهته للبروفيسور الشرير. أو يمكن القول أن إيداع امرأة كهذه كان من الضروري استكمالها من قبل دوار، ويعثر هيتشكوك فى شمال عن طريق شمال غرب على طريقة كى يبارك هذا الإيداع بالسعادة. وهل هناك طريقة أفضل من أن يمنحها، كمروس، لكارى جرانت؟ لكن فى - أفلام - شك، سيئة السمعة وأمسك حرامى، أثار هيتشكوك أسئلة مزعجة عن هذا النجم لبعض من الكوميديات الأمريكية العظيمة. وكى يثبت جدارة كارى جرانت لإيف كندال، فلا بد أن تزال مثل هذه الظنون من قبل قناعة هيتشكوك وقناعتنا. ولا بد أن يستعاد جرانت. وما يجعل شمال عن طريق شمال غرب شديد الإقناع هو أنه يعيد التفكير فى شروط إثارة هيتشكوك بمعانى تفر بجذور واحد وثلاثين خطوة داخل أفلام هيتشكوك المبكرة. ففىما يمكن تسميته بسينما هيتشكوك "الأصلية" (أفلام من قبيل المستأجر، غير شريفة، ابتزاز وجريمة قتل!) لعبت نساء مثل مارجريت أدوارا رئيسية. ويفصح شمال عن طريق شمال غرب عن تواصله مع واحد وثلاثين خطوة والحكايات المثيرة التى تنبثق عنه، وأيضا مع أفلام هيتشكوك المبكرة التى تروى على نحو نموذجى قصة امرأة تودع بمأساوية عدم تحققها لدى عالم رجل غير مستعد أو لا يتمكن من الاعتراف بها. إذن كل سينما هيتشكوك تقف خلف، وذائعة الصيت بسبب، هذا الفيلم. ففىما شمال عن طريق شمال غرب هو أثر هيتشكوك الخالد لسينما هيتشكوك ولـ "فن السينما الخالصة" الذى ينهل منها. إنه أيضا أثر خالد لهيتشكوك عن قوة السينما (أو لقوة الكاميرا) فى إيداع امرأة جديدة، ولكارى جرانت ولأمريكا.

فى - فيلم - مخرب، أنتج عام ١٩٤٢، يسخر هيتشكوك من أمريكا التى شوهت منظرها الطبيعى بالإعلانات. فى أمريكا الجديدة لـ شمال عن طريق

شمال غرب، يصير الإعلان في كل مكان. فقد أصبحت أمريكا مكانا، يذكرنا الفيلم باستمرار، حيث حجت الكائنات الإنسانية وأعمال الفن معا إلى أشياء تباع وتشتري. فايف تعامل كقطعة نحت وتمثيل أيضا بلا روح. علاوة على أن شمال عن طريق شمال غرب، حتى لو إنه يمتد ويقوم بتحديث هجاء - فيلم - مخرب لأمريكا، فإنه يعمل أيضا على تساميتها. فالأفلام المثيرة الأولى قد شاهدت أمريكا من الخارج، من خلال عيون مقيم لتوه متزهدا بوطنه الجديد. أما شمال عن طريق شمال غرب فهو يقر بالحقيقة المزعجة بأن هيتشكوك قد صار أمريكيا. واكتشف عشقه لأمريكا حيث يظل نافذا - لها - لا يقارن. وجزء مما تكشف عنه كوميديا شمال عن طريق شمال غرب، رغم كل شيء، أن في أمريكا الغامضة في الأفلام الهوليوودية للثلاثينيات يمكن تصور السعادة، ويمكن تصور تحقيقها بالحب بين رجل وامرأة، عن طريق زواج، هو أمر ما يزال حقيقيا بالنسبة لنا. بطبيعة الحال، فأن يكون في مقدورنا تصور السعادة وأننا ما نزال نحث عليها لا يعنى حتى مع إمكانية تحقيقها أنها أمر مفروغ منه، وإنما أن عبء إثباتها يقع على عاتق سيكو، الطيور، ومارنى، وليس شمال عن طريق شمال غرب. فى كل هذه الأفلام الأخيرة، فأن تأمل هيتشكوك فى إبداعه الخاص، تأمله فى الفن (فى فن السينما على نحو خاص)، تأمله فى الحب، تأمله فى الهوية الإنسانية وتأمله فى أمريكا، كلها مرتبطة على نحو وثيق. وتحاول مشاهداتى هنا إضاعة وسيط تأملات هيتشكوك وهى تحاول أن تغوص إلى ما تحت سطح هذا الفيلم، رغم إننى أمل أن تحمل بعض حس مشاهدة فيلم مثل شمال عن طريق شمال غرب يدعو إلى الإقرار الكامل بقيمته.

فى البداية سأناقش بعضا من مظاهر علاقة كارى جرانت بكاميرا هيتشكوك، مركزا على جزء يساعد فى توضيح ما سبق وذكرته بأن شمال عن طريق شمال غرب يتعهد باسترداده. ثم سأقوم بتوضيح بعض من طرق مشاركة كاميرا هيتشكوك فى خلق المرأة المعروفة فى عالمها كـ "ايف كندال". وفى النهاية ثمة كلمة مختصرة عن أشرار الفيلم.

كارى جرانت

فى شمال عن طريق شمال غرب يودى كارى جرانت دور روجر ثورن هيل، تنفيذى إعلانات الذى يخطئ فاندان (جيمس ماسون) ودائرته من الجواسيس بإصرار فى حق "جورج كابلان" الذى يأخذونه كعميل حكومى أثناء محاكمتهم، والذى هو فيما يبدو غير موجود أصلا. مزحة واحدة ارتكبت لروجر ثورن هيل كشخصية مختلفة هى، كما يبينها الفيلم بوضوح، أن نمط حياة ثورن هيل كرجل إعلان تقوم هويتها باجتهاد على قاعدة، أو مجموعة من القواعد، يؤديها: فروجر ثورن هيل هو بالفعل رجل تتحدد كل حركة له بكل دقة (من قبل عملائه، سكرتاريته، زوجاته السابقات، والأم). ولكن هناك مزحة أخرى وهى فكرة أن كارى جرانت يمكنه أبدا أن يخطئ فى حق أى "روجر ثورن هيل" فى المقام الأول. فروجر ثورن هيل هو شخصية مختلفة، خلقها هيتشكوك وصارت تحت سيطرة إبداعه الخاص - ليست بأكثر حقيقية من جورج كابلان الشريك عديم الوجود. فالعميل الحقيقى لهيتشكوك هو.. كارى جرانت. فالإمكانية الكاملة لرؤية جرانت فى عالم شمال عن طريق شمال غرب هى إقرار بطريقته المألوفة فى السكن داخل الشاشة. فهو يعد المؤدى المكتمل للشاشة. فهو بالنسبة للكاميرا يصير دائما كما لو أنه أمام الناس على مسرح. بمعنى أن الكاميرا تعد جمهوره الخاص، الجمهور الذى تتوقف عليه طاقاته كمؤدى، والذى يستثير أيضا سحره الخاص.

وكما افترحت، فى أفلامه السابقة مع كارى جرانت، فإن هيتشكوك قد أثار شكوكا أصولية تتعلق بشخصيته، ربما بطريقة أكثر نفاذا فى - فيلم - شك، عندما ينظر جرانت مباشرة تجاه الكاميرا كى يتصل بهيتشكوك فى استجداء إقرارنا بأننا لا نعرفه بالفعل، ولكل الأسباب التى نعرفها فلا يمكن أن يكون قاتلا.

وبالإضافة إلى ذلك فقد أزال هيتشكوك بحسم فى شمال عن طريق شمال غرب هذه الظنون. ففى اللحظة التى يبرهن فيها جرانت بجدارية وإمكانية ذاته على

الحب هي نفس اللحظة الأولى التي لم يعد يمثل (يؤدي) فيها. إنها باختصار بعد مشهد مزاد الفن الشهير، حيث يهب فيه جرانت أكثر أداءاته إيهاجا، هاربا من شمول فاندام بتحويل إجراءات المزاد إلى هرج ومرج ويتوجيه شك فاندام تجاه إيف، تلك المرأة التي أغرت جرانت إلى مصيره المحتوم في - شركة - القرن العشرين المحدودة.

تتبع تلك اللحظة التي أتذكرها عندما يقوم البروفيسور (ليو ج. كارول) العقل المدبر في وكالة الاستخبارات الأمريكية C.I.A الذي اختلق الشخصية الخيالية جورج كابلن وخط لكل حركة لها من أجل إبعاد الشبهة عن عميله الحقيقي، نقول عندما يروى لجرانت عما تكون فعليا إيف كندال.

في تلك اللحظة تتحرك الكاميرا لعزل جرانت داخل اللقطة. يتجمد وجهه، ينحول إلى حجر. لا أقصد بهذا الإيحاء بأننا لا نمتلك أية وسيلة للوصول إلى ما يفكر فيه أو يشعر به. على العكس من ذلك، فنحن نستطيع أن نفهمه ككتاب مفتوح. نعرف فرحه بإدراك أن من الممكن لإيف أن تحبه بعد كل ذلك، نعرف كربه بسبب التفكير في معاناتها، ومشاعره المخيفة في الإحساس بالذنب. إذا لم يفعل، فيصبح دم إيف في رقبتة، وسيصير مسئولاً عن موت المرأة التي يحبها. نحن نعرف، ونعرف إنه يعرف، عمق إحساسه ورغبته.

سؤال - فيلم - شك حوله استعداد جرانت للقتل قد أجيب عليه مرة واحدة بالإيجاب والنفي. لقد تظاهر بالانتقام وعلى نحو جرائمي. وجهه، خاليا الآن من كل حيوية، ندرك قدرته على القسوة ولكننا نعرفه أيضا كرجل يتمتع بوعي - ذاتي وقادرا وجديرا بالحب. من طلعة وجه جرانت المتغير بفعل الحب، نعرفه من الداخل والخارج، قلبا وعقلا وروحا. فسحره الذي يسمح به جرانت يجعل من هؤلاء الذين لا يعرفونه يغمون به، كما غوى إيف، لكن "سحرة" متوقف عن العمل الآن، إلى أن يتم استعادة جرانت في عيوننا. طوال تلك اللحظة، يضي

هيتشكوك الكادر بصرامة، كما لو أنه يستخدم مصباحا "كهربائيا". ما يؤكد هذا النور هو بروز وجه جرانت. وتصير هذه اللقطة أثرا هيتشكوكيا لجارى جرانت.

أن يصير جرانت بطلا أمريكيا موثوقا به، عندى، هو جزء مما تتم عنه الإشارة الممتازة التى يفصح عنها الآن هيتشكوك، عندما ينجز مزجا متمهلا من وجه جرانت إلى النصب التذكارى لمونت راشمور.



بالطبع، بالنسبة لروجر تورن هيل - ما يعنى كارى جرانت داخل عالم الفيلم - فإن تلك اللحظة، تحت تدقيق الكاميرا، التى يدرك فيها قدرته الخاصة على ارتكاب الجريمة هى لحظة ألم لا يحتمل. وأن الضوء المكثف الذى يكاد يعميه - داخل المتخيل، ألقى به داخل طائفة كما لو إنها تسير داخل موقع - هو استعارة عن ألم الاستتارة. وما يوحى به تصوير هيتشكوك أيضا قد نتج عن أنه صار موضوعا لتدقيق الكاميرا التى لا ترحم. يعد هيتشكوك مسئولا عن كرب جرانت، الذى هو شرط لاستتارته. وإذا لم يفعل المبدع كل ما فى وسعه لإنقاذ سعادة جرانت، فإن هيتشكوك سيكشف القناع عن لا إنسانيته. وما يتم الكشف عنه فيما يتعلق بصورة جرانت لم يحرر فقط هيتشكوك من منح جرانت مباركته وإنما أيضا إلزامه بفعل محدد وإلا سيتعرض للإدانة من وجهة نظرنا. ومن ثم، أيضا، عندما يخبر البروفيسور جرانت عما تكون إيف، فإن ذلك يعد إفصاحا من جانب هيتشكوك فى إبعاده الحقيقة عنا. هل نسامح هيتشكوك فى خداعنا، كما يسامح جرانت إيف لكننا وبصفة نهائية نرفض أن نسامح البروفيسور؟ هل صنع هيتشكوك فيلما كى لمجدنا؟

عندما تبدأ الكاميرا الآن فى الحركة تجاه نصب راشمور، فإن حجاب من قوس قزح يتكشف كى يوتر مشاهدتنا داخل إطار الفيلم، كما لو أننا نشاهد هذه الوجود البارزة من خلال عدسة. بطبيعة الحال، فإن كل المناظر التى تكون الفيلم مصورة من خلال عدسة، عدسات كاميرا هيتشكوك. هذا الحجاب (القناع) هو تذكار ساخر بأننا نشاهد فيلما. نقر هذه الإيماءة، عندى، أن المنظر الذى يزيل ظنوننا إزاء شخصية جرانت قد تم فهمه، ولم يزل، شكا الذى، من بداية عمله، قد أثاره بتكرار عن نفسه، شكا يمكن أن يتوضح فى شكل تساؤل يتعلق بالكاميرا: هل تمثل الكاميرا وسيطا سواء أكانت إنسانية أو لا إنسانية، محبة أم قاتلة؟

تمامى اللقطة التالية هذا المنظر المحجب (المقنع) كمنظر جرانت. رغم أن هيتشكوك يصور جرانت، ناظرا من خلال التليسكوب، فى بروفيل بدلا من على هذا القدر أو ذاك بالوجه الكامل كما هو المعتاد فى لقطة رد الفعل المقنعة. ويظل جرانت موضوعا للمشاهدة أكثر منه مشاهد (ومن هنا مزحته إنه لا يحب الطريقة التى ينظر بها إليه تيدى روزفلت). فى اللقطة التالية، لقطة بعيدة مع جرانت على يسار الكادر بينما البروفيسور على اليمين، وتشبه - نصب - مونت راشمور الستارة الخلفية لخشبة مسرح. وفى الحوار الذى يدور، مرة أخرى يجد جرانت نفسه مؤديا ومطالباً بأن يودى فى عالم حيث الحدود بين مسرح وواقع مستعصية أو مستحيلة التحديد. الحالة الممتازة للخطاب المباشر بين مبدع ومشاهد قد انقطعت على نحو فجائى.

وسوف يعود الفيلم إلى هذه الحالة للخطاب، مع ذلك، ويستكمل بيانه الخاص بالقضية الرئيسية التى يثيرها حول طبيعة - عمل - الكاميرا.

إيف كندال

بصفة أولية تعد إيف كندال إبداعا لكاميرا هيتشكوك، أو على الأقل رقصة الكاميرا - الثنائية - الودودة مع بشارة مريم المقدسة. ليست إيف من خلق الوعد المقدس وحده، رغم إنه غاية فى الاكتمال، وحيث تمتلك إيف القليل مع ما تمثله

هذه الممثلة فى أفلام أخرى. إن لإيف علاقة خاصة مع الكاميرا، وهذا تم الإفصاح عنه فى تقديم هيتشكوك لمشهدا الافتتاحى، وهو واحد من أكثر المشاهد براعة داخل الفيلم.

من الهرج والمرج لمحطة جراند سنترال، يحدث قطع وحيد يغوص بنا داخل عالم آخر. تتابع الكاميرا جرانت حيث يسير تجاه لوحة إعلانات ثم يختفى عن الرؤية إلى ما بداخل القطار. (لافتة "راقب خطوتك"، ترى من خلال الباب المفتوح، هى علامة نموذجية لهيتشكوك). ثم هنا كقطع إلى لقطة خالية من شخصيات إنسانية التى، على نحو إيقاعى وتكوينى، مقطوعة الصلة بحدّة مع اللقطة التى تسبقها.

وقد صور على نحو متناسق، يدخل اليهود إلى ما بداخل أعماق المكان. هذا التصوير، الذى أسميه بـ "لقطة نفق" هيتشكوك، يحدث فى كل فيلم لهيتشكوك ودائما ما يفصح عن مكان حلم أو كابوس، مكان هو ليس تماما أو بدقة، حقيقيا. يدخل جرانت هذه اللقطة من أعماقها، جاعلا طريقه بسرعة تجاه أمامية اللقطة، ناظرا من خلال النافذة، ثم يعود مسرعا إلى الأعماق.



يقطع هيتشكوك أكثر من هذا إلى لقطة خالية من هينات إنسانية، لكنها بقدر تسطيحها على نحو مجسد بقدر ما يبدو فضاء جرانت عميقا. تدخل إيف فى البداية بقفاز (جوانتى) داخل يد وحقيبة نسائية وبعدها تظهر بشخصها.

يتزامن دخولها بالضبط مع دخوله، خالفا تأثيرا فذا، كما لو كانت هذه المرأة انعكاسه داخل مرآة. بينما يحاولان تجاوز كل منهما الآخر، يواصلان السير فى نفس الاتجاه، فيستمر نفس التأثير، الذى يتأكد أكثر عندما تصور إيف بعين - واحدة - مفتوحة ناظرة مباشرة تجاه الكاميرا من فوق كتف جرانت (تصوير سينكرر فى المشهد وفى حجرة إيف فى فندق شيكاغو لاحقا بالفيلم).



يقدم هيتشكوك على هذا الروتين بالقطع ذهابا وعودة بين لقطة الاثنتين إحداها يفضل إيف فيها ولقطة للاثنتين مفضلا جرانت فيها بنصيب أكبر. فى اللقطة الأخيرة لا نرى جرانت من فوق كتف إيف، كما هو متفق عليه. تقف، ظهرها تجاه الكاميرا، شعرها الأشقر موضوع تحديق الكاميرا. إيف هى موضوع لرغبة الكاميرا تماما مثلما هو الحال بالنسبة لجرانت. ومع ذلك ففى هذا التأطير تبدو أيضا إنها تترأس هذا الفضاء، مهيمنة عليه بتحديقها، كما لو إنها أكثر من مجرد

فاعلية رؤية إنسانية. هذا التأطير، الذي يعين إيف كموضوع لرغبة، تصلها أيضا بألوهية تمسك بهذا العالم، إن ذلك متكررا عبر الفيلم.



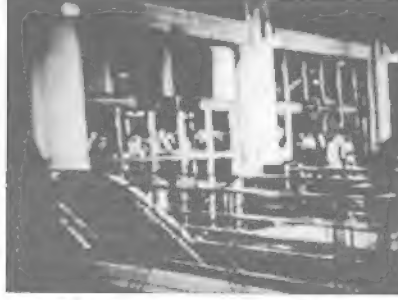
اعتياديا، في القطع من لقطة - لاثنين إلى لقطة - لاثنين فى أى فيمل هوليوودى، يتم الحفاظ على اتجاه الشاشة؛ لو أن جرانت على يسار إيف فى موقف ما، فسيكون على يسار إيف فى اللقطة الأخرى. لكن أعد هيتشكوك المشهد الحالى، فقد تبادل جرانت وإيف لمواقعهما فى اللقطة. أكثر من ذلك، تظل إيف متمركزة عبر اللقطة، متبادلة موقعها أماما وخلفا، بينما شخصية جرانت تقفز من جانب إلى جانب داخل الشاشة. رمزيا، إيف التى تتضاعف، تظهر إيف بوجوه مختلفة. وسوف تتضاعف مرارا وتكرارا كما يكشف الفيلم، الأكثر جدارة بالتنويه فى - صالة - مزاد الفن، فى لقطة عكسية - لقطة تبادل، فإنها ستظهر فى لقطة جرانت وفى لقطة فاندام، مظهرة وجهين للكاميرا.

تتكرر طرق مميزة أخرى على نحو رمزى خلال الفيلم، فمثلا، فهى، بتكرار موضوع ما سميته بـ "لقطة البروفيل" الهيتشكوكية. فى الاستشهاد الحالى، لقطة من وجهة نظر إيف تظهر إنها ترى رجل الشرطة الذى دخل للسيارة. فى تبادل صامت ودقيق للنظرات، تلمح لجرانت إلى التهديد فيدخل الكابينة الفارغة. هيتشكوك من ثم يصور ببراعة إيف فى بروفييل داخل إطار باب الكابينة المغلقة. مرة بعد مرة فى شمال عن طريق شمال غرب، ستظل صورة إيف مشمولة ضمن إطار. ويعد ذلك واحدا من خطة الفيلم لتطوير تيمة تحجيم إيف إلى مكانة السلة

التي تباع وتشتري وثيمة التقليل من شأن فن من قبل عالم لا يهتم به إلا للتجارة. لكن تصوير إيف في بروفييل يفصح أيضا عن مظهر من علاقتها بالكاميرا. في تلك اللقطة، تتصرف غير مكترثة، مستغرقة داخل عالمها الخاص، متعذر معرفة كنهها، غامضة.

في بعض المناسبات، رغم ذلك، تتغلغل الكاميرا للحياة الداخلية لإيف. فعلى سبيل المثال، أثناء احتضانها الأول داخل القطار - قبل أن يعرف جرانت أو المشاهد صلة إيف بفاندام أو بدورها كعميل مزدوج - لم يوقف إيف وجرانت تبادل الردود الساخرة، وليس هناك أية إشارة غير ملتبسة تفيد بأن جرانت ممسوس بإحساس أو عاطفة حقيقيين. ومع ذلك، ففي وقفة بين المزاح، نرى إيف تغلق عينها في نشوة. وبالتأكيد، في هذه اللحظة، تتخيل نفسها بسين ذراعى فارس أحلامها. بطبيعة الحال، لا نعرف ما هو حلمها. يمزح جرانت بأن بين كل ما تعرفه عنه، يمكن أن يكون قاتلا. ومن ثم هل تتخيل إيف على نحو يملؤه النشوة نفسها في حضن قاتل؟ نحن نعرف أن جرانت برئ من الجريمة التي يتهم بها، وسنعلم فيما بعد أن إيف، أيضا، تعرف طوال الوقت أن جرانت ليس قاتلا. ومن هنا هل تتخيل إيف نفسها في أحضان رجل برئ؟ رغم أنه عندما يضغط جرانت عليها كي تقول ما تعرفه عنه، تسرد من الذاكرة عدة تهمة: هو رجل إعلان يجعل كلماته تفعل أى شيء يريده، يبيع للناس أشياء لا يحتاجونها، كما أنه يجعل نساء لا يعرفنه يغرمن به. هل وقعت إيف في "سحره" كما أغرمت مرة بسحر فاندام؟ أم إنها محصنة ضد سحره، وهي ترى أن رجلا كهذا لا يؤمن بزواج كما أنه ليس أمينا مع امرأة أمينة على نحو - يجعله - غير مختلف عن فاندام؟ هل يتملكها السرور بإغرائه، حتى لو أدى ذلك لإدانته حتى الموت، كانتقام من واحد من فاندامي هذا العالم؟ أم إنها ترى في جرانت بطلا جاء لينقذها؟ إرسال مثل هذا البرئ إلى حتفه سيعنى إنها تتحكم في موت حلمها الرومانسي الخاص.

نفترض عندما يحتضنا جرانت وإيف مرة أخرى، إنها فى نشوة مرة ثانية. فجأة، رغم ذلك، تفتح عينيها وسط هذه القبة وتتنظر تجاه الكاميرا وذلك كما فعلت عند دخلتها الأولى بالفيلم.



فى هذه اللحظة، يطالبنا هيتشكوك بالإقرار بأننا لا نعرفها حقيقة، ولا نملك ما يساعدنا للوصول إلى أفكارها ومشاعرها. لحظيا، تحول نظرها كما لو إنها تتنظر إلى شىء ما خارج الشاشة كما لو إنه مقاد بتحديقها، يقطع هيتشكوك إلى بهو القطار، حيث حارس يحمل رسالة إلى فاندام. تنتهى نقلة كبيرة للفيلم مع هذا الكشف الصامت الذى مفاده أن إيف على علاقة مع فاندام. هذا أيضا كشف بأن هيتشكوك قد خدعنا.

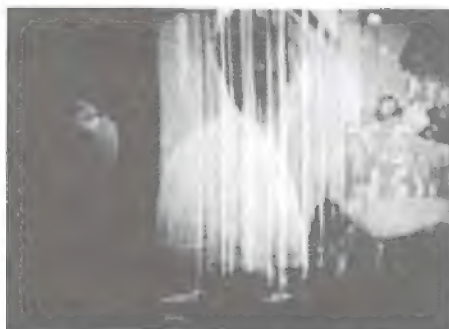
ليس هناك بأوضح من علاقة إيف بكاميرا هيتشكوك من ذلك الاستشهاد الرائع حيث يقول إيف وجرانت وداعا عند محطة القطار. هنا نشاهد العلامة الواضحة الأولى التى تشير إلى أن جرانت متمكن من إحساسه، ورغم أنه من الدال أن تتنظر الكاميرا إلى أى مكان ما عدا وجهه بالنسبة لهذه العلامة. عندما يقول "لكن كيف أعثر عليك... أرجوك..." هناك لقطع إلى يد جرانت، وهى تحتضن بود ذراع إيف، ثم قطع إلى إيف، وهى تجاهد كي تجد كلمات تعبر بها عن مشاعرها أو كي تتجنب قول ما تشعر أن ليس من حقها قوله. إنها تحبس داخلها ما سوف يطلق عليه نورمان بيتسى "مصيصة خاصة" حيث يعترىها ضعف فى تخلص نفسها.

فى تلك اللحظة المشحونة، يقطع هيتشكوك إلى لقطة من وجهة نظر إيف، عندما تقول، "إنهم قادمون!".



فى تلك اللقطة، لا نرى أحدا قادمًا. هذا المنظر هو أيضا رؤيا: رؤية إيف للفراغ، العزلة، السجن، الجنون. تبلور هذه الرؤيا المطاردة، والتي يصعب على جرانت، بالطبع، الوصول إليها، رؤية فهم إيف تعنى أن ليس هناك مفر.

تتواصل مرارة هذه اللحظة فى الانتقال الفصيح إلى المشهد التالى، مزج بطئ من وجه إيف الجميل إلى الأرض، برارى بلا ملامح، استعارة لخواء منظرها الداخلى. ويتجسد أيضا الانتقال إلى مشهد حيث منظر الوداع قد بدأ تأثيره. عندما يحاول كارى جرانت بأداء مرح بشقاوة أن يحلق وجهه بشفرة إيف الصغيرة التذكارية ينتهى بلوحة: جرانت محدقا لنفسه فى المرأة، مستكملا أدائه الخاص، كرجل يعود عند أول مأزق يواجهه إلى الممارسة الجدية لحلاقتة. من هذا المنظر، يقطع هيتشكوك إلى إيف داخل واجهة كشك تليفون.



كما هو الأمر غالبا مع هيتشكوك، يعالج القطع كمزج، كما لو أن اللقطتين قد اندمجتا وكما لو أن ذلك الاندماج هو وسيط للدلالة. في هذه الصورة المركبة، تسجن إيف داخل إطارها الخاص، بينما يتفكر جرانت مليا، مأخوذا بانعكاسه الخاص، معادلا على نحو واضح لكرب إيف وبقائها المحفوف بالمخاطر في هذا العالم.



يقطع هيتشكوك إلى لقطة أمامية لإيف، وتتحرك الكاميرا بنفسها قدما كي تظهر ليونارد المنوس في أحد أكشاك التليفون المجاورة. تعد هذه الحركة مثيلة لتلك التي تبعد فيها الكاميرا جرانت وتأخذ على عاتقها تأطير (تصوير) شخص ما الذى يمثل حضوره أمرا غير مرتبط فيه من قبله (مثل، فى فندق بلازا عندما يقطع هيتشكوك من جرانت وتتحرك الكاميرا من نفسها كي تصور المغتالين الاثنين، وعند مبنى القنصلية العامة عندما يشيح جرانت بوجهه ثم تأخذ الكاميرا فى تصوير - على عهدتها الخاصة كي تكشف رامى - السكين). الإحياء بتلك الحركات فى منظر محطة القطار إنما هو تأكيد لإحساسنا بأن إيف تمتلك صلة مع الكاميرا - انسجام، تجانس، قد لا يمتلكها جرانت. ويوضح منظر إيف - داخل - حجرة فندق شيكاغو أيضا هذه الصلة.

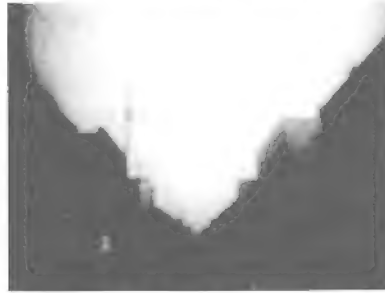
عندما يفاجئها جرانت بالحضور على بابها، تتاح لنا الفرصة أن نرى نظرة السعادة - التي لا يراها جرانت - فى عينيها. تدفن وجهها داخل كتفه، فهى

لا تريد له أن يرى عاطفتها. بينما يدها تقف بين المداعبة والانقضاء، أو كما لو أنه يخشى تلويثهما.



تعيد هذه الوقفة المتجمدة صدى حضنهما المبكر فى القطار وتعلن إجابة جرانت فى الامتناع عن شفقتة، وحتى عن سحره الخاص، تجاه إيف ربما يكون قد تخلص من خوف الإغواء ثانية، وربما يكون قد تخلص من بين يديه من فرع - جريمة - القتل.

وقد شاهدنا سعادة إيف عند رؤيتها جرانت، فنحن نعرف إنها تتصنع فقط عندما تطلب منه الآن الرحيل زاعمة أن ما وراء طلبها هذا هو مجرد رغبة عادية فى تجنبه التورط فى أى أمر. أما إحساس إيف الحقيقى فهو معبر عنه باللمبات والمرايا بحضورها المسيطر على الشاشة، باحتواء اللقطة بعد اللقطة للسريـر المزدوج الذى يستدعى سقوطها وتوقها للزواج، وبكل ورق الحائط فوق السرير، بكل صوره ذات الطبيعة الصامتة، والزهور وثنائى التماثيل الصغيرة الشرقية بجانب شاشة التلفزيون وأيضا الصور المكررة لإيف فى بروفيل أو بظهرها تجاه الشاشة.



ربما أكثر من أى - جزء - آخر فى الفيلم، يستدعى هذا الاستشهاد الحالة - المزاجية - لدوار ويفصح عن قوة إيف فى أن تمسك بـ أو أن تكون ممسوكة بالكاميرا. فكل لقطة منسجمة مع إفقار إيف الروحى، قنوطها، مع استسلامها. فى هذا الوضع، يبدو رفض جرانت حتى مع أخذ التسامح فى الحسبان أمرا مزعجا بعمق.

يعتبر مشهد مزاد الفن الذى يلى ذلك هو واحد من مشاهد الفيلم الكوميديّة العظيمة، فهو يستحضر بالنسبة لكارى جرانت مرحلة مسرح المنوعات العظيمة، والمناسبة الرائعة لهيتشكوك للكشف عن الامتياز الكامل لقطنته الخاصة. ومع ذلك فهو أيضا المنظر الذى تحس فيه إيف بوحدها على نحو يائس. إنه، حقا، بالتحول نحو الانتقام من إيف، يبدو جرانت لأول مرة وقد حاز على اليد الطولى ضد فاندام. وكاميرا هيتشكوك، رغم ذلك، لم تفقد أبدا - تصوير - حضور إيف الصامت، وهو ما يجعل جرانت يصرف النظر عن اعتبارها خائنة. وهكذا، يبدأ هذا المشهد بمنظر المطار، لأنه يلعب دورا حاسما فى صياغة التساؤل عن شخصية جرانت ذلك الذى يجاب عليه عندما يخبره البروفيسور عما تكون إيف كندال وتتحرك الكاميرا كى تصور وجهه.

الأشرار

فى نزوة - فيلم - شمال عن طريق شمال غرب، كارى جرانت - قابضا بإحدى يديه على الحافة الخشبية للحفاظ على حياة عزيزة، وباليد الأخرى يمسك بقوة يد إيف حتى لا تقع فتلقى حتفها - يلتمس من ليونارد - إياجو بالنسبة لفاندام عطيل - المساعدة. بعد أن ظل جرانت ونحن فى حالة إثارة لفترة طويلة، يستجيب ليونارد بالضغط على يد جرانت بكعب حدائه، أود أن أفكر أن فاندام، كان متعلقا بفردتى حذاء ليونارد (أو ربما أريد القول تحت سيطرة فردة حذاء ليونارد) سيق قلبه ويلين وإن على مضض. ففاندام، فى نهاية الأمر، هو رجل طيب يقبل

بهزيمته النهائية وهو مرتاح خاطر، وهو نفس السلوك الذى انتهجه راي ميلاند فى نهاية - فيلم - Dial "M" for Murder لكن ليونارد ذاته كوحش كاسر. فموته، يشبه موت النازى فى نهاية فيلم طوق نجاة life boat، هو مدعاة لاحتفالية خاصة. وحتى فاندام عليه أن يصير سعيدا للتخلص من ليونارد.

عندما يكشف ليونارد لفاندام أن إيف هى عميل مزدوج فيعاقبه فاندام - بضربة فى الفك، فقد كان ذلك يعنى الإقرار بقوة ليونارد، وأيضا إنكار روحه. بطلنا هيتشكوك، فى هذه اللحظة بإدراك اختلاف أساسى بين الشريرين. رغم أن فاندام لا يمثل مصداقية من قبل الفيلم، رغم التعاطف مع أية شخصية يؤديها، ابتداء، جيمس ماسون. من وجهة نظر هيتشكوك، فإن فاندام قد ارتكب ذنبا فى استخدامه القوة المفرطة بطريقة متعسفة فتعامل مع إيف كحيازة خاصة، رغم أنه قد سحرها فحسب ولم يزل حبها إطلاقا. يحاول فاندام خلق عالم من نسجه الخاص، عالم يتمكن فيه من السيطرة دون حتى الإقرار بوجود إنسانى آخر. ودائما ما يستجمع هيتشكوك قواه كمبدع لمواجهة تلك الغطرسة. ومن ناقل القول، أن تعاطف هيتشكوك مع فاندام أكثر من تعاطفه مع ليونارد. ففاندام ينكر حبا بعيدا عن توقعه للحب، توق لا يتمكن من إشباعه بسبب الحظ العثر الذى جعله هو جيمس ماسون وليس كارى جرانت. أما ليونارد، فهو على العكس، يقف موقف الرفض لكل حب، ولكل الأحلام الإنسانية. وهو فى ذلك، يشبه البروفيسور، فالعلاقات الإنسانية، مثل العلاقات الدولية، هى مجرد ألعاب.

روحيا أو معنويا، هناك القليل للتمييز بين ليونارد والبروفيسور. تتطلب العدالة الشعرية موتا قاسيا لليونارد، بينما يبتكر هيتشكوك عقابا مميزا للغاية للبروفيسور. فعقاب البروفيسور هو فى تفويضه جبريا فى لقطة قتل ليونارد. وبهذه اللقطة، يضحي البروفيسور بالخطة التى أعدها بمشقة. وتتكسر خطته الذكية، نقل التمثال الصغير وبداخله الميكرو فيلم الذى يسقط متهمشا من أحشائه. ومن ذلك الحطام، يبرز زواج إيف وجرانت، نهاية فيلم هيتشكوك. فقد تعهد

البروفيسور بأنه في نفس لحظة مغادرة فاندام للبلاد، سيحظى جرائت وإيف ببركته. وفي اللقطة التي يقتل فيها ليونارد وتنتهي لعبة البروفيسور عندها يعلن هيتشكوك عن نفوذه ويهب بركاته للثنائي. يدلل البروفيسور على أنه مجرد عميل بغير قصد لمبدع الفيلم، على أنه شرك "للبروفيسور" الحقيقي، هيتشكوك.

الفصل الخامس عشر

مشاهد من بورتريه عائلي

فى سنوات الستينات المبكرة، فيما يطلق عليها الفترة الكلاسيكية لسينما الحقيقة Cinema-Verite كان هناك ما يشبه الاتفاق ما بين المخرجين فى أمريكا على ماذا تعنى السينما التسجيلية وكيفية إخراج الفيلم التسجيلي، كان هذا الإجماع من ناحية اتفاقا على طريقة لتجنب مشاكل الجيل القديم للسينما التسجيلية، الذى حاز أواخر الثلاثينيات على إجماعه، وكان يضم مخرجين من أمثال جوريس إيفنيس، ويلارد فان ديك، وبارى لورينتس.

لقد ضمن الفيلم التسجيلي الأقدم وجهات نظره عن الناس بطريقة غنائية وتعبيرية واستخدموها على نحو بلاغى فى تصوير بعض من الثيمة الاجتماعية. على العكس، كان طموح سينما الحقيقة هو الإمساك بعفوية الشخصية الإنسانية فى تسجيل سلوك وعلاقات الناس فى محيطهم "الطبيعي". كان هدف مخرجين من أمثال ريتشارد ليكوك ودي. ايه بنيباكر أن تختفى من الفيلم كل علامات توجيه والإرشاد للجمهور، وإظهار الشاشة بشفافية الكائنات الإنسانية وهى تمارس حياتها ببساطة. وقد تم تطوير تكنولوجيا الصوت - المتزامن المرن وذلك على نحو مطرد (غالبا تم ذلك عن طريق صناع الأفلام أنفسهم) مع خطط مؤثرة متزايدة لتصوير الناس دون جعلهم يظهرون أى تأثير عليهم أو وعيا - ذاتيا. ما يعرض على الشاشة فى سينما - الحقيقة يطالب بتسجيل الشئ الذى حدث فعليا، والطريقة التى يصنع بها الفيلم - التى تحدد دورا لصانع الفيلم فى تصوير المنظر كما يكشف عنه - تطالب بضممان موثوقية المنظر. حقا، تشهد صياغة الفيلم على الطريقة التى صنع بها عن طريق أسلوب كاميرته، التى تقترب - بقدر الإمكان من ظرف

المجتمع الحى - كما أن أى قطع سيهدد ثقة المتفرج فى أن المخرج قد اتبع بالفعل طريقة سينما الحقيقة فى صنعه. هذا التأييد الصياغى لمطالبة الفيلم بأن يكون وثيقاً موثقاً فيه يستكمل بنظرة متواصلة من قبل وعى - غير ذاتى لدور الشخصيات المصورة، الذين، كما لو إنهم، على نحو غير واع يكشفون أنفسهم للكاميرا.

جزء من كشف سينما - الحقيقة هو أن المتحيز - غير العفوى، المصنوع والمعالج، المسرحى - يمكن العثور عليه فى كل مكان فى العالم الواقعى.

فسينما - الحقيقة هى كل ما يخلو من الاستحواذ على نظرة الناس الصريحة تجاه أنفسهم وتجاه الآخرين بينما يظنون على نحو غير واعى صريحين مع الكاميرا. هناك نظرة أخرى تترك بها سينما - الحقيقة وتمنح مكانة متميزة: نظرة العزلة المرتبكة لأناس مغتربين عن عدم الصراحة فى عالمهم. فالناس فى فيلم سينما - الحقيقة الذين يظهرون إنسانين كاملاً، أو يظهرون كما لو إنهم يعرفون إنهم إنسانيون، يظهرون أيضاً مغتربين. فوضوحهم الإنسانى يعزلهم، حتى عندما يفاجئنا كأرضية ممكنة لمجتمع إنسانى لا يوجد عبر العالم كالمصور من قبل الفيلم.

فيلم سينما - الحقيقة يؤكد، من ثم، على وضوح فكرة مجتمع إنسانى، وأن ما "يوثق" هو عدم وجود لمثل هذا المجتمع فى منطقة خاصة واحدة من العالم الواقعى. لكن هذه الشهادة هى إشكالية بعمق، لأسباب تتحدى كل مكانة الفيلم التسجيلى.

على مستوى ما، فإن مطالبة سينما - الحقيقة بالسيادة إنما يركز على فهم خاص لنظرة اللاوعى لذات الناس داخل إطارها. فسينما - الحقيقة تدعى بأن تلك النظرة تتضمن أن كل شيء داخل إطار الفيلم إنما هو أمر مصدق. لكن هذه النظرة يمكن أن توحى بشئ آخر، الإمكانية التى نقرها سينما - الحقيقة "الكلاسيكية". فلا نستطيع أن نأخذ موثوقية ما بداخل الإطار كقضية مسلم بها، لأن وسائلنا للوصول إليه يجب أن تكون متضمنة بعمق فى تظاهراته. فمثلاً، نظرة

اللاتوجيه - إلى - ال - كاميرا يمكن أن تكون في ذاتها موجهة إلى الكاميرا (باشترك مباشر من قبل صانع الفيلم أو باشتراك - تواطؤ - خفى معها). فلو أن نظرة إبداء الرأي الصريحة تلك مصدقة، فإن الكاميرا رغم ذلك متواطئة فيها؛ فالتعبير الصريح عن العزلة الإنسانية يمكن أن يشاهد كعلامة على حضور صانع الفيلم، الذى يطالبه دوره أن ينجى إنسانيته عن الناس الذين يعتبرهم كموضوعات له. توقف سينما - الحقيقة مصداقيتها على واقعية فعل التصوير، لكنها تصور العالم كما لو أن هذا الفعل ليس له تأثير محسوس.

ليس هناك اليوم إجماعا على كيفية صناعة فيلم يدعى على نحو جاد السيادة على - السينما - التسجيلية. (هناك اتفاق ما بين صناع الأفلام الجادين على أن جزء من مصداقية سينما الحقيقة، ومصداقية الأسلوب الأقدم للتسجيلي حيث اعتبرت سينما - الحقيقة جزئيا كاستجابة له، إن صنع الأفلام التسجيلية لابد أن يتضمن معضلة). وإدراكا - منهم - أنهم لا يستطيعون ببساطة الإقرار بأن قوة الكاميرا على كشف حقائق حول الموضوعات الإنسانية إنما هو أمر قد تم التأكيد منه كمنهج عام، فقد عمد بعض صناع الأفلام إلى مواجهة القضايا المثارة من قبل نظرة إبداء الرأي الصريحة تلك التى اعتبرت سينما - الحقيقة كحل تزييل به كل الظنون. واعتبر أن جزء من قضيتهم هو إيجاد طرق داخل فيلم للإقرار بالمكانة الحقيقية real لفعل صنع السينما بالنسبة لصانع الفيلم وموضوع الفيلم، والطرق التى يدرك بها كلا الطرفين ذلك الفعل. كيف يمكن استقصاء العلاقة بين صانع الفيلم والموضوع المصور للاندماج داخل إطار فيلم تسجيلي؟ كيف يمكن لتلك العلاقة أن تتوجه لإزالة التوترات بين تولى صانع الفيلم لإبداع الفيلم وبين حق الشخص (الموضوع المصور) فى المشاركة فى إجازة (إقرار) كل ما يتكشف من أمور عامة مثيرة عنه أو عنها؟

أنماط عديدة حالية من - الأفلام - التسجيلية نقر بهذا الاهتمام: على سبيل المثال، فيلم السيرة الذاتية وفيلم اليوميات (التي تجعل من صانع الفيلم الموضوع

الواضح للفيلم) وفيلم البورتريه الذى يتفرع عنه فيلم بورتريه العائلة. هناك أعمال عديدة ضمن هذه الأنواع تستحق تقييما نقديا جادا، ومع ذلك فهى لم تلق بأى اهتمام جاد. (ومن ثم مرة أخرى أى نطاق لصنع الأفلام المعاصر قد أنتج أدبيات نقدية إنسانية واثقة من قدرتها للنفاذ عبر البلاغة واللغة الخاصة؟) فى تقييى الخاص، إنه فيلم الفريد جيوزيتى مشاهد من بورتريه عائلى (١٩٧٦) الذى عالج لأول مرة على نحو مجرد وجاد الاهتمامات المحددة لهذه الأنواع genres وقدم برهانا مقنعا لأحد الحلول الخاصة بقضية صنع - فيلم - تسجيلي. (لا يكاد المرء أن يتوقع حلا عاما، على غرار صناع الأفلام فى أواخر الثلاثينيات وأيضا فى الستينيات الأولى حيث اعتقدوا امتلاكهم لتركيبية عامة لصنع الأفلام التسجيلية). ظهور هذا العمل الكبير، الذى عثر على نحو ممتاز بشكل ومنهج ملائمين وكافيين، مكونا حدثا ما تزال أهميته لم تدرك على نطاق واسع.

يحتوى شريط الصوت - لفيلم - مشاهد من بورتريه عائلى Family portrait sittings على أصوات أعضاء عائلة صانع الفيلم، متذكرين الأحداث الماضية ومتأملين لحياتهم الحالية. والشخصيات التى يضم تعليقاتها الفيلم هى أمه ووالده، سوزان وفيلكس، أم سوزان وعمها دومينيك، المؤسس العازب لعائلة فيرلانتيجا فى أمريكا منذ موت جد صانع الفيلم وأقارب من طرف عائلة جيوزيتى الذين ما يزالوا يقيمون فى ابروزوا، إيطاليا ولا يتحدثون الإنجليزية (وتترجم كلماتهم بترجمة أسفل شريط الفيلم).

توظفت هذه المواد الصوتية، المأخوذة من عدد محدود من الأوضاع، أحيانا فى مشاهد متزامنة الأصوات حيث يشاهد المتكلم أيضا. غالبا ما تصاحب الأصوات بأنواع أخرى من الصور، كما سيتضح لاحقا.

تنطق الأصوات المسجلة فى هذه المشاهد بتعليقات تنشر خلال كامل الفيلم. كما تمثل الأوضاع أيضا حاضرا صافيا يحفز ماضوية الأحداث المروية.

من جانب ما، فإن هذه المواد المروية مرتبة ببساطة حسب تسلسلها التاريخي. وينقسم الفيلم إلى ثلاثة أجزاء (متسقا مع بكرات فيلم ١٦ مللى الثلاث). يتعامل الجزء الأول بصفة أساسية مع أحداث تؤدي إلى زواج سوزان فيرلانجيا وفيلكس جيوزيتي.

ويحكى الجزء الثانى الحكاية حتى الطفولة المبكرة لصانع الفيلم. أما الجزء الثالث فيتعاطى أكثر مع الأحداث الحالية ويقدم أيضا نوعا من الروى المتأمل. فى هذه الأجزاء الثلاثة للفيلم، فإن الأصوات، من ثم، تروى معا حكاية جانبى عائلة المخرج بأمریکا، منذ ما قبل تاريخ الهجرة إلى الوقت الحاضر. يعالج تأريخهم المؤلف من مثل هذه الأحداث منذ وصول - أسرته - فيرلانجيز وجيوزيتي إلى أمريكا وأعراس مجموعة من جنود صانع الفيلم، موت دولوريز، أخت أم صانع الفيلم الصغيرة، تودد وعرس والدى صانع الفيلم، مولد الفريد ذاته ولاحقا مولد شقيقته بولا، تعثرات وظائف العم (ترزى)، آلام (مدرسة) والوالد (أعمال الفحم، ثم علاوة على العمل فى تصوير الأعراس بالأبيض والأسود، عمل فى حظائر الجيش أثناء الحرب العالمية الثانية، وأخيرا بائع فى محل - لبيع - الكاميرات، والانتقال من جنوب فيلادلفيا إلى الإقامة بشبه ضاحية الحالية، وقرار العم دومينيك فى أن يظل عازبا، تول دومينيك لدور عميد عائلة فيرلانجيا، نمو وكبر الأطفال.

لو أن المادة الناطقة قد تم تنظيمها على مستوى معين لمركب للسرد المشهدى، فإنها أيضا قد تم ترتيبها طبقا للثيمة - يقسم الفيلم نفسه حسب الراوى ليس فقط حسب الفترات التاريخية وإنما أيضا إلى أقسام محددة بثيمات مختلفة. يهتم الجزء الأول أساسا بالهجرة والزواج، الجزء الثانى، مولد الأطفال والموت، الجزء الثالث، العمل والسياسة. هذا التنظيم حسب الثيمات، بدوره، يساعد على جدولة مفاهيم أو أقسام الفيلم حيث يتفكر أفراد العائلة فى أنفسهم، علاقاتهم، وعالمهم وإلى هذه النهاية تكمل بنية مركب السرد تنظيمها حسب ثيمات. أما حكاية

الفيلم فهي تروى بالتبادل من قبل راويين عديدين، حيث كل منهم هو شخص فى حكيه أو حكيها الخاص وهو أيضا شخصية داخل حكاية تروى من قبل راويين آخرين. وتتطوى لغة كل روى من هذه التعليقات على تناقضات مضمرة، كما أن هناك تناقضات وانسجامات من روى إلى روى.

لو أن هذا فيلم بورترية عائلى، فهو فيلم يهتم بجدية بمنزلة عائلته داخل سياق تاريخى أكبر. وأحداث من مثل الهجرة ذات المجال - الواسع للأوروبيين الجنوبيين إلى أمريكا مع بداية القرن (العشرين)، الكساد، والحرب العالمية الثانية، تلعب أدوارا حاسمة فى تعليقات أفراد العائلة. على مستوى ما، فإن الفيلم يعى شخصياته بوضوح على أنها نتاجات حية لأمريكا التاريخية. بمعنى ما، فإن صيغة بورترية العائلة إنما تستخدم لتصوير وجهة نظر خاصة عن التاريخ.

والفيلم، على مستوى معين، يشق تاريخانية هذه العائلة، كما لو إنها، من الخارج، متضمنة فى أن التكوين الفردى للحياة إنما يتحدد بقوى تاريخية واقتصادية وأن التكوين الفردى للحياة الشخصى إنما هما مترابطان على نحو جدلى. وعلى فردى، معكوس فى الطريقة التى يحكى بها حكايته الخاصة، هو مجدول بتناقضات، التى بدورها مترابطة بالصراعات وتوترات حسب بنية حياته الاجتماعية، شديدة التلازم بحياته داخل عائلته.

فى تقديم عائلته كـ، من جانب، "قضية" فإن الفيلم يؤسس لرؤية "موضوعية" مبدعة تظهر جذريا منفصلة عن ذلك الموقف التاريخى العائلى. ومع ذلك، على مستوى آخر، فإن الفيلم يتضمن إقرار صانع الفيلم ذاته، رغم كسل شئ، بأنه هو نفسه فرد من هذه العائلة، وينتمى إليها. هذا يعنى، أن أداء صانع الفيلم فى صنع هذا الفيلم يفترض وجوده ك لحظة داخل تاريخ العائلة، رغم أنه يظهر أيضا التأكيد على وجهة نظر منفصلة عن ذلك التاريخ. ومن هنا، فإن المبدع المتضمن داخل الفيلم لديه ازدواجية إشكالية. فهو المحقق المحلل، مسلحا بتفسير ماركس للتاريخ، مقدما هذه العائلة، كقضية. لكنه أيضا الفريد، ابن سوزان وفيلكس

زوج ديورا ووالد بنيامين: شخصية رئيسية في حكاية الفيلم، صوت مسموع، وحضور مرئي. حقا، فصانع الفيلم كشخصية يقاسم العديد من الميول التي تمثلها شخصيات الفيلم الأخرى. فهو ذو تصميم مثل والدته، وممسوس بتمردية والده، ولديه أثر من سلبية معاكسة.

صانع الفيلم هو شخصية داخل الفيلم، لكنه الوحيد الذي له هذا الدور المزدوج. فهو كشخصية، مكشوف من قبل الكاميرا، ومع ذلك، فهو وحده، كصانع للفيلم، من لديه القوة في إدارة تلك الانكشافات. لكن من ثم مرة أخرى، فإن جزء مما يكشفه الفيلم عن صانع الفيلم هو أن موقفه الإبداعي يهدد بإخفاء هويته كفرد من العائلة على مستوى معين، يكشف الفيلم مبدعه: هذا الرجل مع كاميرا السينما هو هذا الابن، هذا الزوج، هذا الأب.

كفرد من هذه العائلة، يعد منظور الفريد محددا، كما لو إنه منظورات تخص كل أقاربه. إذن من أين ينبع إبداع هذا الفيلم - ما أفهمه وما أقبل به، مطالباته الطموحة في التحدث عن، وباسم العائلة وصنع الفيلم؟ (سيكون من الخطأ القبول بالقيمة الاسمية لإحياءات الفيلم - على سبيل المثال اسمه غير الجذاب - مما يجعل مراميه متواضعة فعليا) كيف يمكن للفريد جيوزيتي من مكانه داخل عائلته، أن يخلق فيلما يتكلم فيه بقوة عن قضايا مثل تلك: ماذا يعني أن تكون فردا في عائلة؟ ماذا يعني أن تصنع فيلما تسجيليا؟ أو حتى تلك: ماذا يعني أن تعرف شخصا ما؟ (شخصيا كان لدى ما يمكن تسميته بمعرفة بعيدة بصانع الفيلم عندما شاهدت هذا الفيلم لأول مرة، المشاهدة والدراسة قد دعياني لطرح شيئين: "الآن أنا أعرف بالفعل الفريد جيوزيتي" "لم أكن أعرف أبدا، ولن أستطيع أن أعرف أبدا، الفريد جيوزيتي"). حقيقة من هو أو هي، سيظل صانع فيلم غريبا بالنسبة لمشاهد لديه شيء ما لفعله تجاه ادعاء هذا الفيلم بأن في فعل صنع فيلم، هناك شيء أساسي عن الانتماء لعائلة يمكن أن يتكشف. ينبع جزء من سطوة هذا الفيلم من شكله form الفني، الذي يمكن منظره الإبداعي أن ينتج عن العائلة وأن ينال

تفويضا من قبل العائلة نفسها، لكن كيف يمكن لصانع فيلم العائلة أن يفوض في عمله في نفس الوقت بدون إنكار مسؤوليته الإبداعية عنه؟ هذه معضلة تواجهنا جميعا عندما نكبر ونحاول إيجاد طرق لتكريم عائلتنا دون السماح لها بالسيطرة علينا.

يشتمل شريط الصوت ابتداء على جلسات مسجلة مع أفراد العائلة، بينما تُولف الصور تنويعا أكثر وفرة من المادة (المسجلة).

١- يفتتح الفيلم بسلسلة من اللقطات مصورة من خلال الحجاب الزجاجي لسيارة تقاد عبر شارع نموذجي وبالأحرى كتيب - مثل - شارع فيلادلفيا. يصير انطباعنا لا نهائيا وصار تغلغلنا في اللامكان. وستنتهي سلسلة اللقطات هذه فقط عندما تشير إشارة المرور بالوقوف.



توحى هذه السلسلة من اللقطات بـ اعتبارية نقطة الدخول لأى تاريخ - ومن ثم اعتبارية أية طريقة لافتتاح هذا الفيلم. وربما توحى أيضا باعتبارية لأى مدخل، عبر ميلاد، إلى ما داخل الحياة.

٢- ننتقل إلى لقطة قريبة ليد تحيك ياقة. إنها مفتاح لدور مميز للعم دومينك داخل الفيلم وسوف تعاود هذه اللقطة الظهور كثيرا لاحقا، موضوعه فى سياقة سيمكننا لفهم إنها يده، ماهرة وذات ثقة، وهى تؤدى هذا العمل بلا كلل.

وتظهر أسماء الفيلم فوق هذه اللقطة. وتهدى اللافتة الأخيرة الفيلم إلى بنيامين، ابن المخرج.



نسمع أيضا صوت المخرج، في مبتدأ جلسة، قائلا "لا أعرف من أين أبدأ..." (كما سنرى، أنه صوت عميق داخل الفيلم لأن مكانة صاحب هذا الصوت مستجعله محل تساؤل).

نقطع إلى ابروزو Abruzzo بإيطاليا، وسلسلة أخرى من اللقطات، قريبة الشبه بسلسلة اختراقات الفضاء التي بدأ بها الفيلم. لن نشاهد أبدا - فرع - العائلة في ابروزو، كما لو أن ذلك إقرارا من المخرج نفسه بالبعد عنهم. على العكس من الصور شديدة الحميمية الضيقة لفيلا دلفيا، تبدو ابروزو دخيلة، قديمة، غامضة. بشكل عام، فإن انتقال سرد الفيلم إلى الوقت الحالي يتحدد شكليا بتعاقب مداخل جديدة وربما أكثر حالة لأنواع من المادة البصرية. لقطة يد العم وهى تخطط قد تم إزاحتها لحساب هذا التعاقب وبالتالي فالحاجة للعودة إليها قد تم ترحيلها بامتياز لاحقا بالفيلم.

٣- أعداد من الصور الفوتوغرافية تؤلف نصيبا كبيرا من شريط صور الفيلم. وقد تم معالجة هذه الصور بطرق متعددة. فنادرا ما تتوقف عندها الكاميرا، سوى بلقطات البان، بلقطات لأعلى أو لأسفل Tilts، لقطات = تعديل - البعد البؤرى أو اختفائها. أحيانا لقطة فوتوغرافيا تبدأ بإطار الفيلم حيث تغطيه تماما بالأبيض والأسود، حتى إنه فقط مع بداية حركة الكاميرا نعى الموضوع أو

الشخص المرأى بالفوتوغرافيا. (بالفعل، مثل هذه اللقطة تمثل غموضا ذا دلالة. ابتداء، فنحن لا نتمكن من معرفة هل ننظر إلى - صورة - فوتوغرافية أم إلى جزء واقعي "حي"). وأحيانا ما توضح لقطات الفوتوغرافيا تلك فى تسلسل، مستدعية سلسلة اللقطات التى يبدأ الفيلم بها.

لهذه المادة الفوتوغرافية جمال أخذ وحزن شفاف بشكل خاص تلك اللقطة، التى تبدأ بتكبير وجه جد الفريد ثم الحركة كى تشمل (اللقطة) صورة فوتوغرافية كاملة للجد والجدة محتضنين فوق هلال القمر، إنها على نحو ساحر تكشف براءة احتضان هذه الأسرة المبكر للحلم الأمريكى. معالجات هذه - الصور - الفوتوغرافية هى بدورها مدمجة بعناية داخل الصياغة الكلية للفيلم.



تعد لقطة الانسحاب للخلف هى الحركة الأكثر تميزا. فمثلا يظهر مجال لصورة فوتوغرافية أولا على انفراد، ثم تتسحب الكاميرا للوراء كى تكشف، حتى ولو جزئيا، السياق الاجتماعى والتاريخى الموضح فى هذه الصورة المتسعة. وهكذا فالوجه الذى يشاهد أولا وحده يصير رجلا محاطا بعائلة وأصدقاء فى الاحتفال بزواج فى أمريكا فى فترة محددة.



فى البداية يبدو التعبير المرتسم على الوجه رابط الجأش ومتميزا بهدوء النفس، ويتكشف كذلك ليكون انعكاسا لصيغة حياة اجتماعية، تتجسد هى نفسها فى موقف تاريخى. من خلال هذا الانسحاب للخلف، يتضح لنا أيضا بقوة أن هذه الصورة الفعالة الممسك بها من قبل الكاميرا فى لحظة خاصة إنما تنتمى إلى الماضى البعيد، لحظة متعذر تحجبها لمجرد تثبيتها فى صورة فوتوغرافية. يمتص هذا الإدراك الحياة من الصورة، فيفعمنا إحساس بالفقدان. هذه الصورة لا تمكنا من معرفة هؤلاء الناس، و، فى كل الأحوال، فإن الحياة قد تألفت فى هذه الصورة منذ فترة زمنية طويلة.

٤- نوع آخر من المادة البصرية يتبدى ظهورها الأول مع شخصية الجدة إنه شريط الصوت - المترامن حيث نرى ونسمع عضوا من العائلة يتحدث إلى الكاميرا أثناء جلسة رسمية.

يؤسس الفيلم حريته فى القطع عند أى نقطة إلى مشهد "حى" فيه يفصح حاضر التصوير عن نفسه مباشرة. ولا تنقطع الإشارات - المترامنة داخل الفيلم، لذا فإن كل انتقال إنما يوحى به بواسطة ومضة باهرة للضوء والصخب، أزيز مزعج مثل رنين إنذار منبه (كما لو إنه تعبير عن صدمة تشويه هذا الحاضر، أو ربما أى حاضر، من تذكارات ماضى بعيد).

حديث العم وهو جالس على كرسية الرائع المريح هو الشخصية التالية المقدمة بهذه الطريقة، ثم والدين وهما على أريكة حجرة المعيشة. هذه اللقطات مزجت بعناية تامة. على سبيل المثال، فالوضع الذى نرى فيه حديث العم هادئا للغاية كى يكون معبرا تماما عن عزلته داخل كرسية المريح - عزلة توحى فى ذات الوقت بسلطة بطريركية، وهو فى نفس الآن مجرد تعبير عن وحدة عازب.



التكوين الأكثر امتيازاً والأكثر مركزية في الفيلم هو الوضع الذي نرى فيه الوالدين الاثنين على أريكتهما، لأمر ما، تضعهما اللقطة - البعيدة نوعاً، بصرياً، وعلى نحو حلقى في منتصف حجرة معيشتها.

مثل كل الديكورات الداخلية للفيلم، تكشف هذه الحجرة أمريكانيته بأدواتها وبوضعها. وتعد المرأة هي الأكثر بروزاً بين تلك الأدوات وهي تغطي كامل الحائط خلف الأريكة الطويلة. وهي بالإضافة إلى كونها طوال الفيلم استعارة لمسألة الانعكاس، تجذب المرأة باستمرار الاهتمام إلى حقيقة أن هناك شيئاً ما قد تم استيعاده بوضوح - أو على الأقل فليس افتقاده بمصادفة بسيطة - من هذا الإطار. تمنعنا المرأة من مجرد أخذ عملية الغياب من إطار صانع الفيلم وكاميرته على أنها مسلم بها. يجعل هذا الوضع - ذلك الغياب يؤثر في المشاهد كإفصاح عن حضور المخرج (صانع الفيلم).



عندما يقطع الفيلم على نحو متكرر إلى هذا الوضع (بمصاحبة إشارة/ إنذار - مترامنة) لن نستطيع أن نتأثر وإنما سنلاحظ التحولات في أماكن وأوضاع الشخصيات. فالأب دائماً جالس على يمين الشاشة والأم على شمال الشاشة، ولكنهما شديداً القرب أحدهما من الآخر، وأحياناً في منتصف المسافة، وأحياناً هما بعيدان بقدر الإمكان، كما لو أن الحد الوحيد هو الطول (ذو الأهمية) للأريكة.

هذا التكوين المميز صمم حقا بامتياز كي يكشف عن التفاعل الدقيق بين الشخصيتين حيث سيتكلم أحدهما ثم الآخر . عندما يتكلم أحدهما، نلاحظ إذا ما كان الآخر منتبها أم ضجرا، مدعما لسرد الآخر أم مضجعا إياه. كل هذه النتف الصغيرة من السلوك تساهم في تأسيس منظور تحليلي في الأحاديث ذاتها. من هذا المنظور غير المتحيز، يبدو فيلم الروى من الخارج كشكل للسلوك الاجتماعى. نصير منجذبين تجاه العلاقات خلال الروى، اللغة التى يتموضع فيها الروى، وما يمكن أن يلاحظ من السلوك الحالى للراوى وصمت. أو صمتها - شريكة المؤقت.

٤- نوع آخر من مادة بصرية هو أكثر مراوغة: اللقطة المفردة بورتريه اللقطة البعيدة لفضاء/ مكان، فى سياق تقوم فيه الكاميرا ببعض الدوران أو بدوران جزئى (على سبيل المثال ٣٦٠ درجة أو قريبا من ٣٦٠ درجة بلقطة بانورامية التى تحدث فى غرفة كاملة، أو لقطة حركة لأسفل Tilt down من سماء بيضاء - يتعذر تمييزها عبر بياض صورة فوتوغرافية - مارة لأسفل عبر الارتفاع الكلى للنصب المميز لقبر دولوريس، الشقيقة الأصغر لكم، وصولا فى النهاية كى تهدأ مسهبة فى وصف أساس النصب) هذه "البورتريهات - أحيانا تكون أكثر تعريضا أو أقل فى التعريض - مثيرة بجمالها، ذات نوعية خاصة من الوقار، وقار هو أحيانا ما يخفى فطنة غريبة و/ أو تعليق افتتاحى. فعلى سبيل المثال، عند حد معين من الفيلم، يقدم العم آراءه فى موضوع الديانة والتى هى مثيرة مفاجئة (الكتابان اللذين يشير إليهما فى سياق حديثه هما رأس المال والبعث لتولستوى). عندما يتحدث، تصنع الكاميرا دائرة متوائية رزينة لحجرة، بينما يتلمس كى يشر على كلمة تناسب القوة التى تهيمن على الحياة، تقوم الكاميرا للحظة بتحديد موقع امرأة

فى منتصف إطارها حيث نراها بروعة مصورة بانعكاس، سرير مزدوج مرتب
للغاية.



إن الأمر يبدو كما لو أن كاميرا المخرج تتعهد بأن تماهى قوة ما قد تكون
أو لا تكون متماهية مع إله العم دومينك. إنها قوة تمثل بعمق معضلة لهذا الرجل
حيث العزوبية هى واحدة من الحقائق الرئيسية فى حياته. فمن جهة، تواصل
الكاميرا التصوير بعد أن يكمل العم كلامه عن عزوبيته ونتائجها المسلم بها، فبعد
كل كفاحاته، لن يترك أحدا بعد ما يموت. فى هذه اللحظة، نستطيع أن نرى
بوضوح المظهر البطيريركى وقد اختفى، ونظرة خيبة الأمل وحتى المرارة قد
ظهرت على سماء وجهه، مظاهر كانت قد اختفت اعتياديا وسط ماكياج تكيفه.



٦- النوع التالى من المادة البصرية الذى يأخذ دخوله نمط أفلام البيت
الذى جهزت للبدء فى التصوير من قبل والد المخرج. وتحدث لى صور هذه
السينما مشاركة فى زواج سوزان وفيلكس.

يعد الظهور البصرى للمخرج نفسه مؤثرا عبر سينما - البيت بالألوان (اللون المستقر لسينما البيت القديمة). ونتيجة هذا العرض بالألوان لحوالى ساعة داخل فيلم أوحى بكل الإشارات إنه سيصير بالأبيض والأسود تماما مفزعة. وأخذت مادة لون سينما - البيت طابعا وهميا إنها أيضا المادة التى تعرض على نحو مكشوف الطفل الفريد. فكثير من هذه الصور هى مؤلمة إلى حد يصعب تحمل مشاهدتها، كما لو أنها قد احتوت على صور خاصة بطفولة أحدهم المكشوفة واللقطات التى لها نوعية الألم الخاص تشمل الآتى: الفريد بود قليل أو كثير يقبل المولود الجديد أخته بولا، وقد دخل الفريد السرير، لكنه يرتب - بإضاءة متحركة - أن يولج الدب تيدى تحت أغطية كثيرة، الفريد يلعب الكرة مع نفسه، اللقطة التى يبدأ بها الجزء ٣ من الفيلم، تفتيش الفريد داخل أدراج كتبه - مثل كثير من الأشياء داخل الفيلم، كاشفا عن نتائج الحياة الأمريكية - مختارا كتاب رعاة البقر.



٧- ويسلمنا هذا لآخر نوع من المادة البصرية: صور من سينما - الحقيقة الصريحة مصورة فى الحاضر.

نرى لقطات للألم، الأب والعم أثناء العمل. الأم داخل فصلها، بصف مألوف - أيضا - من حروف نموذجية لمخطوطة مثبتة على السبورة، والأب وهو يبيع فيلما داخل محل. العم، وهو يقوم بأعمال الحياكة، ينظر وهو بوضوح أقل نفورا، رغم الحاجة بأن الحياكة فى مجتمع رأسمالى هو شكل من العبودية. هذه الصورة الأخيرة هى التكرار للقطعة اليد وهى تخطيط الياقة التى كانت جزء من

مشهد جدير بالتصديق، وهى هنا فى مكانها الصحيح. نرى أيضا لمحات مختصرة للعائلة مجتمعة معا على نحو اجتماعى: العائلة (شاملة المخرج، زوجته ديبورا - التى لم تقدم رسميا عبر الفيلم، رغم أننا نسمع صوتها لكن نادرا ما نلمحها - وابنتها بنيامين) على العشاء فى منزل جدة المخرج، فى حفلة عيد ميلاد بنيامين، ويجتمع معهم أيضا أبناء العم، العمات، والأعمام على ضفتى شىكل بفلاذفيا.

الاستخدام المبكر لسينما - البيت الملونة المصورة من قبل والد المخرج تضيف إلى رنين تلك المشاهد الصريحة، لأن المخرج يصور الآن ووالده يصوره وهو يخرج الفيلم. إنه يتبادل قطع شريطه من الأبيض والأسود مع شريط والده الملون، خالقا مشهدا المدمج فيه صور الأب والابن مصورين كل منهما للآخر، كاشفا عن اشتراكهما معا فيما يشكل أو لا يشكل نفس الفاعلية. إنه فيلم الابن الذى يمنح لما صوره الأب جمهورا يتعدى العائلة، لكن داخل هذا الفيلم، فإن شريط الأب وشريط الابن متعادلان. وتجد التواصل بين الاثنين تعبيرا ممتازا فى إحراز أداء القطع المتصل الرائع بين الملون والأبيض والأسود داخل المشهد.

لا يقارن مشاهد من بورن تريه عائلى فى إظهار توترات وشجارات، ينطوى عليها، فعلها، ويواصل فعلها، شجار هو خارج العلاقة العاطفية بين أم وأب الفريد.

فهنالك، مثلا، صراعات حول تقييمهما لتاريخ علاقاتهما. فكلاهما يصحح من حين إلى حين للآخر. غالبا ما يكون لهذه الخلافات سقف معين. فعلى سبيل المثال، يقوم الأب بتصحيح تقييم الأم للحظة خصام بينهما أثناء تغزلهما مذكرا إياها بأن والدته لم تتحدث الإيطالية إطلاقا - إشارة مؤلمة على ضوء اعتقاد عائلتها بأن الفيرلانجيز أعلى طبقيًا من الجيونيز (الفكرة هى أن الجيونيز ربما يملكون أموالا أكثر، لكن الفيرلانجيز هم الأكثر تيجيلا للتعليم). تعكس التوترات المرئية صراعات حدثت عبر كل تاريخ علاقاتهما كما يفهمانه. حقا، يعطى كل منهما أحيانا الانطباع بالرغبة فى مواصلة تسجيل الإفصاح عن منطقة احتكاك فى ماضيهما. يتضمن الكثير من هذا الاحتكاك طرقا رأوا بها خصوصياتهما تصادما.

لقد وصل إلينا انطباع أن ما بين الكثير من صور زواجهما - ربما أغلبها رؤى عاطفية، احترام، حب - يخفى الأم والأب كل على حدة صورا قليلة مفزعة، التي يستدعيانها بمكر أثناء توتراتهما، لكن دون إقرارهما بوضوح.

لقد بنى الفيلم ليتمكننا من قراءة ما بين سطور السرد كى نعى، على سبيل المثال، صورتها عن زوجها كفاشل (نتيجة أنها قد فشلت فى أن تجعل منه شيئا ما ولهذا فهي قد فشلت فى استعادة زواجها من وجهة نظرها كغير لائحية). تتشارك هذه الصورة مع إدراكها المعبر غالبا تجاه سلبيته. (من جانبه، هناك صورة لزوجته كعدوانية غير ملائمة (نتيجة صورده عن نفسه ممتعضا وعلى نحو مثير، حتى ولو على نحو عبثى، مواجهة كل مجهوداتها للسيطرة عليه).

تعلن توترات الأب والأم عن نفسها جزئيا كمنافسة مرئية للإبداع السردى. ولكل منهما نظامه الذى يهدف به إضعاف الآخر. يبدو وضوح نطق الأم والبدية المتحفظة للأب أحيانا عنيفين تجاه الآخر كما لو كان عدوا دائما. فتشتمل أسلحة الأب رفعا ملحوظا ويمكن حسه للحاجب علامة التشكك، ابتسامة باهتة، و، عند الضرورة القصوى تمخطا متبجحا، (كان مصابا بالبرد أثناء تصوير الفيلم وقد أجاد استغلاله). يمثل هذه الوسائل هل أقصى نفسه بعيدا عن شعرية زوجته، الذى يصل إلى حد التهكم أحيانا، عن زخارف زوجته وذلك لتأكيد أولوية أسلوبه الهادئ، لكن الفعل يظهر الصلات الودودة بين الانسجام داخل زواج أمريكى عادى والصراعات الملازمة لتاريخه.

من بين أكثر اللحظات إقناعا فى الفيلم تلك التى يتلازم فيها معا الانسجام والتنافر. وينتهى الجزء ١ بمناقشة من قبل الأم والأب حول فترة زفافهما. ما أن بدأ تقييمهما أن ينتهى، نحس بمناورة بين المتحدثين الاثنين للفوز بالكلمة الأخيرة، وإجمال ما قيل حول تلك الفترة. وما أن يحدث ذلك، تنتهى هذه المنافسة فى سخونة واهنة وملخصات ختامية قيلت فى نفس الوقت. إنه توافق منسجم، باستثناء أنهما يقولان أشياء مختلفة. هـى: "كنتم تؤدون الأشياء معا" هو: لديك الكثير من

المرح". التناغم الختامى واضح فى أسلوبهما هنا، ولكن احتمال الصدام قائم بين سطور تعليقاتهما. ومن يستطيع القول فى لحظة حاضر الفيلم عما إذا كان الأم والأب مرتبطين أم منفصلين؟ النقطة التى يبدوان فيها على اتفاق تام هى الموضوع الحرج الخاص بالأطفال. فالأب يهزر عندما يذكر رغبة زوجته بأن يكون لديها "الكثير من الحيوانات" يتقافزون حول البيت، لكن الاثنين يتفقان فى توقيف كل مظاهر معجزة الولادة. ويذكرنا هذا بفكرة تشعب الحديث عنها أكثر من مرة داخل الفيلم: إن دور الأطفال هو إنجاز أحلام الوالدين غير المتحققة. وهذا بدوره يذكرنا بأن منافسة هذين الوالدين من أجل الإبداع السردى إنما تمثل أمام جمهور. وهنسا نأتى إلى نقطة حاسمة. فالجمهور الموحى به لهذا الفيلم، متماهيا مع الكاميرا، هو جمهور مزدوج. فعند تمثيل إبعاد أحدهما عن الكاميرا من قبل أحد الوالدين، فإن الكاميرا تمثل كلانا (غرباء بلا تاريخ بعلاقة الشخصيات، شهود عليهم التوفيق بين تعليقات - تليق - بمكانة فيلم تسجيلى) وابنهما الفريد، حيث يتنافسان - لنيل - انتباهه الحالى. فاللقطات التى تظهر منافسة الوالدين من أجل الإبداع السردى تظهر أيضا مسرحه روتينهما، مظهره إياه كأداءات موجهة إلى جمهور حالى - حاضر - ومحاولتهما فى تحقيق رقم قياسى مباشرة هى أيضا أداءات لروتينيات قديمة موجهة، الآن ودائما، لطفلها.

سنعود إلى الصياغة التى يختارها المخرج للقطات والديه على الأريكة. توحى اللقطات الثابتة والمواجهة - على خط مستقيم بأن ما يمثل داخل هذا الإطار إنما هو جزء من مسرح. فالصياغة بمعنى معين تستدعى تاريخ أداءات من قبل هذين الوالدين موجهة إلى طفلها. لكن هذا التوسل من جانب صانع الفيلم/ الابن يؤكد على تحول ما فى علاقاتهما. الفريد، مثل والديه، طفل، ربما مرة واحدة قد أجبر على الرد بانتباه يقط على إغراءات، أوامر.. إلخ التى تم حشدها من قبل الادعاءات السحرية الموجهة إليه. لكن الكاميرا الآن تؤسس منظورا تحرر من مثل هذه الإغراءات المسرحية، فهذان المؤديين لم يعد لديهما القوة على إجبار انتباهنا تجاه أداءاتهما - حيلهما المسرحية وأعدارهما الباطلة صارت واضحة للغاية.

توضح تلك الصياغة قوة الطفل - وقد تحول إلى - رجل في أن يرى عبر الطرق التي ربطته ذات يوم بدور المتفرج الصامت. لكن بما له صلة بذلك هو أن هذا الفيلم يستطيع الإقرار كاملة بالمحفزات التي تكشف عنها كاميرته فقط عندما يعثر المخرج على طريقة للإفصاح عن قوة حضوره خلف الكاميرا. حقا، كما يكشف الفيلم، فإن هذه القوة مفسح عنها تصاعديا، حتى الحدود التي تستطيع الوصول إليها. فيما عدا كلماته القليلة قريبا من بداية الفيلم ("لا أعرف من أين أبدأ..") التي هي، كما أشرت، خارج موضعها المنطقي في نظام الفيلم - نحن، حتى لاحقا في الفيلم، لا نسمع المخرج يسأل أية أسئلة تشد روايات المتكلمين. ويبدو الأمر كما لو أنه ينتظر اللحظة الملائمة للكلام، كي يؤكد أحقيته في إعلان صوته الخاص. قبل أن نستمع إلى المخرج وهو يلقي بأية أسئلة أساسية، نصغى إليه يتمم بنكتة قصيرة ردا على زعم والدته بأنه لم يكن هناك أبدا أى إحساس بالمنافسة بين الفريد وشقيقته باولا. كما لو أن المخرج لم يستطع مقاومة انفصاله عن هذا الزعم، لكنه مع ذلك غير مستعد للتخلي عن صمت موقعه خلف الكاميرا، لذا فهو يكشف عن حضوره، كما لو أن الأمر قد حصل، بدون تعمد.

يلي تلك "الزلة" أول أسئلته على شريط الصوت. يسأل الفريد والديه لماذا قررا الرحيل من فيلادلفيا الجنوبية.

هذا السؤال له حاشية. نحن نحس بإدانة طال أمدها بأن هذا الرحيل كان غلطة سببت للمخرج أسى يصعب حصره. الجيرة الجديدة تقدم بالفيلم عن طريق لقطة حركة بطيئة لأسفل من سماء بيضاء أمام مداخن مصنع إلى منظر كئيب من خلف المنزل. تستدعى هذه اللقطة في حركتها وجوها العام على نحو صارم حركة الفيلم البطيئة الأخرى لأسفل: لقطة النصب الذي يشير إلى قبر دولوريس. (هذا مثال لاستخدام المخرج لـ لقطة "بورتريه" لصنع تعليق ظريف، ومع ذلك جاد، من صاحب الفيلم).

السؤال الثانى الذى يمكن سماعه ووجه من قبل المخرج له حاشية مشابهة. يسأل والديه لماذا قررا إرساله إلى مدرسة الأبرشية. الإجابة هى أن قدوم بولا قد عجل من اتخاذ هذا القرار. ومع الطفل الثانى داخل البيت فقد كان على الفريد أن يذهب إلى أقرب مدرسة. مرة أخرى، يلمح الفيلم إلى إمكانية صراعات بين الفريد وبولا. سرية العلاقة بين الاثنين هى، رغم ذلك، قد تم احترامها بأمانة خلال الفيلم، مبتدئا واحدا من ألباز الفيلم العظيمة: خطاب العم عن حتمية الموت يختتم بهذه الكلمات "تراب... لا أعرف.. متزامن القطع على نحو لاقت إلى بولا. المرة الأولى التى شاهدت فيها مشاهد بورترية عائلى، فى تلك اللحظة وغيرها ظننت أن بولا لا تزال حية وأن المخرج كان يعد المتفرج لتفسير وشيك لموتها. إنه كما لو أن، عبر مثل هذه الوسائل الميلودرامية، فإن المخرج يعبر عن رغبة قديمة، على أرضية الامتعاظ الطبيعى من قبل الطفل الأول تجاه الثانى، أن يزيح شقيقته من أمامه. لو أن ذلك هو رغبته، فإن التاريخ قد جعلها حقيقية، ليس عن طريق ميلودراما وإنما بوسيلته العادية فى تفريق الناس الذين شعروا مرة بالتوقف اليومى لحياة كل منهم. تعد المرثية الرقيقة للفقد الذى ابتدأ بين الفريد وبولا عندما فرقتهما بينهما الطرق واحدة من أكثر الأوتار غموضا وهى أيضا واحدة من أكثرها تأثيرا.

بمعنى ما، عبر أسئلة صانع الفيلم، يعلن مشاهد من بورترية عائلى أن الشخصية خلف الكاميرا الذى يصور ويضع صورها وأصواته هو الفريد، هو الطفل والأب الذى يمتلك هذا الصوت والجسم وتاريخ حياة. وعن طريق التخلصى عن ملاده الأمن خلف الكاميرا، يقر المخرج بأنه متضمن حتى العمق فى تمثيلات التوتر والصراعات التى تبدو إنها قد حدثت لتوها فى مواجهة الكاميرا. تكشف الكاميرا المحللة، التى هى على نحو واضح فى وقفها غير المتحيزة، عن قوة الفريد فى استئارة صراعات بين والديه - قوة مرتبطة بتاريخ أداءات مسرحية موجهة إليه. يقر بقوته فى الفيلم، وفى عائلته، كعميل، كمرئى يفعل، كما يفعل مخرجون - لكن من ثم مرة أخرى، كما يفعل الأطفال الكبار، كما يفعل الوالدان - عن طريق عدم التوجيه.

تؤدى أسئلة صانع الفيلم إلى الفقرة الأكثر توترا بالفيلم. وعبر معظم طول شريطه يظهر مشاهد من بورتريه عائلى بصرامة حياديا فى تمثيله للصراع بين الأم والأب. وأن المنظور التحليلي للكاميرا - الذى لم يعلن بعد تمثيله الابن الذى يؤدى له الوالدان داخل الكادر - لا يبدو أنه سيتخلّى عن مجاله كى ينحاز للطرفين. وليس من الواضح مع ذلك ماذا سيتوقف على انتصارات صغرت أم كبرت فى المنافسة حول الإبداع السردى، لكن باختصار بعد ما يعلن صانع الفيلم (المخرج) عن حضوره من خلال أسئلته، عندها يحدث تغير. ربما تملك خبرتى الشخصية بهذا الجزء من الفعل شيئا ما كى تفعله إزاء حدة الحس فى تواضع المخرج فى فهم الزعم، المتضمن فى أسئلته، أن والديه قد تجاوزا رغباته. خبرتى تتوقف على نيل مفاجئ على انطباع بأن الأب قد نال ما يكفيه ومتى سيدافع عن نفسه فى مواجهة تهجم زوجته اللفظى القاسى؟ وبقناعة حقيقية راقبته وهو يستعد لحر زوجته - ولكن من ثم بدأ إدراك تصحيحى ينبثق. لقد مثل لهذه الرغبة التى تؤكد ذاته، تمثيل لجمهور صاحب مصلحة جوهرية كما يفترض. هل حول الكاميرا من ثم، إلى شريكه، متأمرًا فى تمثيل مزاج الأم كشئ غير لائق؟ هل يمكن أن يكون المخرج غير واع، أو متحيزًا، هذا التأمّر، أو متأمرًا واضحًا، مع أحد الوالدين وبيع الآخر بثمن بخس؟ هذه التأمّرات الخفية هى جزء من تاريخ أية عائلة ليس لدى شك فى ذلك. لكننى أشعر أن ادعاءات هذا الفيلم بالنسبة للإبداع تتطلب الآن إشارة ما بالإقرار من قبل المخرج تجاه دور محل الاشتباه. لأن فى فعل صنع هذا الفيلم لا يجب أن يفترض مسئولية تجاه علاقته بعائلته، وإلى أى حد يتطلب هذا وقفة مع تاريخ دوره فى العائلة؟

وفى هذا السياق أنفهم تحول الفيلم الآن إلى العم دومينيك. يبدو الأمر كما لو أنه تصحيح للظلم فى معالجة الفريد لأمه ذلك لأن عمها يميزها كصاحبه عمق وإحساس شعرى. ثم يقدم المخرج لنا صوت الأم متحدثًا فى تأمل تتنابه المخاوف عن مرور صامت وخاطف للعشرين عاما الأخيرة من حياتها. وبما ينسجم مع الحالة التى يثيرها صوتها الشعرى، يصور الفيلم هذا التأمل بلقطات للبناء الخلفى

تتقاطع مع شريط فيلم ملون قديم عارضا نفس البقعة منذ عشرين عاما. وتختتم تأملها بالإشارة إلى أن يقظتها لمرور زمن قادها للتفكير فى "الانسال". فى هذه اللحظة، تمنح ما نستحقه لتجديد شريط سينما - البيت للطفل الفريد وهو يلعب مع قطاراته الاليكترونية - صورة من شأنها استكمال حميمية المشهد. ولكن من ثم الكاميرا، كاميرا الأب، فى الحاضر، تصعد Tilts up كي تظهر الفريد، لأول مرة يرى كمراهق. بنيامين هو الطفل الذى رأيناه لتونا يلعب بقطارات الفريد القديمة.

وهكذا على نحو عاطفى، يكون ظهور بنيامين فى الفيلم لحظة تعبير عميق عن وعد المخرج لكل من والديه. فالإشارة التى تكمل تعبيره عن الود تجاه أمه تعلن فى نفس الوقت أنه ابن والده.

هذا، أكثر أجزاء الفيلم احتفالية، هكذا ينبع من واحد من أكثر المشاهد قامة. منه، بدوره، ينبع مشهد آخر ذى توتر عظيم.

يسأل الفريد والده لماذا لم يفتح أبدا ستديو فوتوغرافى خاص به. هذا موضوع حساس. مرة أخرى نتذكر إنه قبل الارتباط وعدت سوزان عائلتها بأنها "ستجعل من فيلكس شيئا كثيرا" (تصريح فيلكس لوالدها كان ترحيبا بعدم اكتراث الذى عنى، بوضوح، إنه يرحب بكل الأنباء). يستحث السؤال والد المخرج أن يعيد الاعتبار لذاته المحددة فى وضع التخلّى (التكيف) الذى تحرص عليه الأم فى سوء نية، ثم تستاء. ويبدو بوضوح صمتها القاسى مما يدفع زوجها إلى تعبيرات متطرفة من التخلّى (التكيف) الكريه. أخيرا يقدم إلى الكاميرا لا مبالاة مميزة التى تستدعى وصفه لأكثر إشارة خاصة بأبيها تميزا. عند هذه اللحظة تتحل (خيوط) كل تاريخ علاقتهما، وفى لحظة تنكشف جروح لم تندمل بعد كل سنوات الزواج هذه، الذى يبدو فى هذه اللحظة أنه اتحاد كاذب بين كائنين ارتباطا بعائلتين مختلفتين، ارتباط طفلين.

ينتهى المشهد بنوع من (التابلوه) حيث الأب والأم معا فى استغاثة مميتة طلبا للمساعدة.

لكن يمكن أن يفهم وضعهما أيضا كتعبيرهما المشترك عن وعى، بطريقة مفردة أو معا، بأن لا شيء يمكنهما أن يطالبيا الابن أن يقوم به، ولا شيء يمكن أن يطالبهما به الآن بأن يفعلاه. ربما فى لحظة الفهم هذه حيث يفوض الأم والأب ابنهما لتصويرهما، فعل التصوير الذى شرطه أن المخرج لا يمنح ولا يستقبل توجيه من أحد. فالمخرج مرة أخرى صامت أمام هذين الشخصين المحبوبين وهما فى شرك التاريخ. لكنه الآن فى أسر - مرحلة - النضج حيث يعرف أن هناك لحظات يكون الصمت فيها هو الطريق الوحيد الممكن للإقرار بالحقيقة.

يتحول الفيلم مرة أخرى إلى العم دومينيك. عند هذا الحد يتحدث عن النضال الطبقي ويروى قصة توليه دور عميد هذه العائلة. مصلحا للقطعة يدى العم وهى تخطيط الياقة - مروضاً، وهذا يعنى، استعارة الفيلم الوحيدة للعمل الخاص بصانع الفيلم وهو يبدع فى مشاهد بورترية عائلى.

اكتملت حكاياته المروية، وتم تفويضه بالعمل، وصورة عمله قد تم تصحيحها، ولا يبدو الفيلم مستعداً بعد للنهاية. أولاً، يتوجه العم دومينيك مباشرة إلى الفريد خلف الكاميرا سائلاً السؤال الذى لم يوجهه إليه أحد طوال الفيلم: هل طلبت العائلة من أحد غيره أبداً وسمحت له بأن يكون شاهد عيان على حياتها وأن يصير ذلك بمثابة تكريم لها؟ بمعنى ما، يشتمل الفيلم بأكمله على إجابة صانع الفيلم على ذلك السؤال، والذى يحمل مشاهد بورترية عائلى بمسئولية محددة. لم يتمكن الفريد من استرجاع أحلام والديه عن أنفسهما، ولا يستطيع أى طفل أن يفعل. لكن هذا الفيلم، الذى يهديه إلى طفله، يكرم والديه حتى وهو يواجه أسرارهما الداكنة. وفى نفس الوقت، فإن فعل صنع الفيلم يتطلب من المخرج أن يفترض دوراً - له - يضعه داخل وفوق عائلته، مثل بطريك. عندما مات العم دومينيك بعد حوالى عام من إتمام الفيلم، فلا بد إنه يعتقد أنه لم يترك أحداً كى يشرف على العمل. يشهد مشاهد بورترية عائلى بذلك بطريقة مختلفة. نحن المتفرجون شهدنا لشهادة صانع الفيلم.

المؤلف في سطور:

وليم روتمان

حصل على الدكتوراه من جامعة هارفارد بدراسة بعنوان "ثلاث مقالات في الجماليات" وذلك عام ١٩٧٣.

محاضر في جامعة هارفارد بعد تخرجه منها من قسم الفلسفة.

واصل محاضراته في السينما بجامعة كاليفورنيا وبيركلي وويلزلي.

أستاذ مساعد في دراسات السينما بجامعة نيويورك ثم عاد إلى جامعة هارفارد حيث واصل تدريسه في تاريخ ونقد ونظرية الفيلم من عام ١٩٧٦ حتى ١٩٨٤.

له قبل عين الكاميرا، كتاب هيتشكوك: النظرة القاتلة (من منشورات كمبريدج ١٩٨٢).

المترجم فى سطور:

محسن ويقى

ناقد سينمائى ومترجم.

له الكثير من الدراسات والمقالات المؤلفة والمترجمة فى العديد من الدوريات والمجلات والصحف المصرية والعربية.

له عدة كتب هى:

- عاشق فلسطين - دراسة عن المخرج قيس الزبيدى (صندوق التنمية الثقافية).
- عشق الأفلام (قصة السينماتيك الفرنسى) تأليف ريتشارد رود (أكاديمية الفنون) - ترجمة.
- العالم السينمائى لتوفيق صالح (وزارة الثقافة)
- السينما والحداثة، تأليف جون أور (مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٦) - ترجمة.
- الحكايات الشعبية الأفرو - أمريكية (عن المركز القومى للترجمة ٢٠٠٩).
- قيد الطبع:
- السرد السينمائى فى أفلام داود عبد السيد.

الإشراف اللغوى: حسام عبد العزيز

الإشراف الفنى: حسن كامل